غسان كنفاني

رعشة المأساة



يوسف سامي اليوسف

منارات

يوسف سامي اليوسف

غسان كنفاني: رعشة المأساة

دراسة



دار منارات للنشر

هاتف ٦٦١٣٢٨ ص ب ٩٢٥٠٦٢

عـمّان - الأردن

● غسان كنفاني: رعشة المأساة
يوسف سامي اليوسف

● الطبعة الأولى: ١٩٨٥

رقم الايداع لدى مديرية المكتبات والوثائق الوطنية
١٩٨٥/٦/٢٤٧

الغلاف للفنان: نبيـل أليـف

١

قد لا نجـافي الحقيقة إذا ما ذهبنا إلى أن حركة النقد الأدبي في ثقافتنا المعاصرة لم تزل تقصر معظم جهدها على شرح النصوص بدلا من تحليلها (نبش منطوياتها الكامنة) وانتقادها. ولكن هذا الوهن له من الضرورات ما يبرره تمام التبرير. إذ علينا أن ندرك أن النقد الأدبي، في كل ثقافة من الثقافات المتنوعة، لا يمكن أن ينمو ويرتقي إلا إذا سبقته، سبقاً ضرورياً، اندفاعة أدبية فوارة وزاخرة بشتى الألوان الفنية. أي أن نقداً عظيماً ينبغي أن يشرطه أدب عظيم. فالنقد تابع للأدب وليس سابقاً له. ان أرسطو -أعظم منظر للمسرح الإغريقي- لم يأت بعده كاتب مسرحي واحد في اليونان القديمة. وحركة النقد العربي في القرون الوسطى، وهي التي بلغت ذروتها مع الجرجاني في القـرن الـرابع الهجري، قد سبق نشوءها عصران أدبيان عظيمان، هما العصر الجاهلي والعصر الأموي الذي هو أكثر عصور الشعر العربي ازدهاراً. وأول ناقـد إنجليزي كبـير -الدكتور جونسون- قد سبقه شكسبير وملتون العظيمين. وما يسمى اليوم في الثقافة الأنجلوسكسونية «بالنقد الحديث» قد سبقـه ركـام هائل من النتاج الأدبي، وفي مختلف الميادين. إن ارتقاء النقد مشروط بارتقاء الأدب نفسه، أي أن علاقة النقد بالأدب هي علاقة التابع بالمتحول.

إذن، بسبب من ضمور الأدب عندنا، لم يزل المضمون النقدي في الدراسة النقدية ضامراً، وبالتالي بعيداً كل البعد عن أن يجعل من نفسه قوة لها القدرة على إصدار أحكام القيمة.

والأمر الذي حدا بنا الى استهلال المقال بهذا الفكرة هو مجموعة من الاسئلة طرحتها على نفسي أثر انتهائي من قراءة جملة من النقود وجهت الى آثار الكاتب الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني. ولسوف أكتفي هنا بعرض أهم هذه الاسئلة: لماذا لم تعلن أي من تلك النقود أن «أم سعد» ليست رواية، وأن «عائد الى حيفا» لا تعدو كونها قصة قصيرة؟ لماذا لم تكتشف هذه الدراسات أن غسان قد وضع حجر الأساس في صرح الأدب التراجيدي في ثقافتنا الناهضة، وذلك حين كتب «رجال في الشمس»؟ لماذا لم تتعامل النقود الموجهة الى تراث غسان مع البناء الفني لاعماله الأدبية؟ لماذا لم تبحث في التقنية المدهشة التي استعملها غسان في «ما تبقى لكم»، ولا سيما من حيث العلاقة بين تناسج هذه الرواية وبين مضمونها؟ والأهم في ذلك كله، ما هي النواة المركزية في البناء النفساني لأبطال غسان (عقدة الذنب)؟ ما الذي أثبته غسان حين كتب «رجال في الشمس»، أعني ما هو الإكتشاف الفني الكبير الذي فتح الأنظار عليه؟ وبودي أن أجيب الآن عن هذا السؤال الأخير. لقد أثبت غسان تطبيقياً أن الموضوع الفلسطيني لا يمكن النهوض به الى أعلى ذروة ممكنة، ولا يمكن دفعه الى أقصى مدى يستطيع (الموضوع) أن يبلغه، إلا من خلال التراجيديا. ولهذا كانت «رجال في الشمس» أعظم عمل روائي كتب على الاطلاق في موضوعة فلسطين.

لا تكمن أهمية غسان كنفاني في انه يرسم الروح في هوانه وسقوطه، أي يؤرخ نفسانيا لتطور هذا الروح في متاهة ترديه، فقط، بل تأتي أهميته كذلك من انه أول كاتب عربي استطاع أن ينقل الكارثة الفلسطينية الى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنية، وفي انه كان اول من قدم فهمًا تطبيقياً

عميقاً للتراجيديا. فجوهر الرواية لديه -بل والأقصوصة أيضاً- انها تخضع التاريخ للمحاكمة، وانها تدينه، لا كعدوان فحسب، بل وكخنوع أيضاً، تدينه في طرفيه النافي والمنفي. ومن هنا كان التراجيدي ذا طبيعة تاريخية في نظر غسان، وكانت الألياف المؤسسة للرواية تاريخية هي الأخرى. ولما كان غسان لا يدين برهة النفي وحدها، بل كذلك برهة الانتفاء (وهو يدين هذه البرهة قبل تلك وبأشد مما يدين تلك) فقد سيطرت عقدة الذنب على معظم أبطاله بكل وضوح. وقد كان لادانة لحظة الانتفاء، وهي نقطة مضمونية، أثرها على الجانب الفني للعمل، إذ بفضلها استطاع البطل الكنفاني ان ينجز مصيره الضروري بصورة عفوية، تماماً كما لو انه يملك غريزة يمكن تسميتها بغريزة التاريخ التي تقوده إما الى السقوط وإما الى الصعود. وهذا يعني ان أبطاله يصدرون صدوراً منطيقاً عن ضروراتهم التاريخية. وبسبب من هذا الصدور عن الضروري، عن الوجود في مباشريته، فقد جاء بنيان الرواية -باستثناء «ما تبقى لكم»- بعيداً عن التناسج التجريدي الذي لا يتيح لنا فرصة القبض على جدلية العام والخاص بسهولة. ومن هنا جاءت الاحداث الدرامية نتاجاً لفعل قوى تتمتع بميزة الحسم التاريخي. فالقوى العائقة لحركة وتنقل الفلسطينيين هي المسؤولة -أخيراً لا أولا- عن كارثة «الخزان»، والهزيمة التي مني بها الفلسطينيون عام الكارثة قد خلقت فيهم نوعا من اللافاعلية يتحمل المسؤولية الكبرى عن الكارثة «الخزان».

التراجيديا و «رجال في الشمس»

يمكن القول بحق أن «رجال في الشمس» سبر لمطاوي التراجيدي وإفصاح عنها. فهي لا تقبض فقط على الضرورة الفجائعية الكامنة في قلب الانخلاع واللافاعلية، بل هي تسعى كذلك نحو نشر ما يحاول الانفلات من قبضة الحواس. ان التراجيدي يفصح عن ذاته ضمن شكل له قابلية الامكان، وله كذلك القدرة على كشف المنطويات اللا مرئية للداخلي، الامر الذي يجعل من هذا الشكل قالباً ناجزاً للتراجيدي المجسد. وهذا يعني ان غسان يطال حركة الإنسان (جملة سلوكاته) لا بوصفها مصيرا فحسب، بل من حيث هي تحديد للماهية، أو لنقل بعبارة أوضح، جملة علائم الهوية. إن المصير والهوية سيان: أن تموت في خزان يعني انك هش البناء، ساكن، هزيل الطبيعة؛ أن تموت في حومة المعركة يعني انك امتلاء بالصلابة، انك رجل. مصيرك هويتك، وهويتك مصيرك، ولا شيء سوى ذلك. التراجيدي تحديد للهوية مثلما هو تحديد للمصير، بل هو تحديد للهوية لانه تحديد للمصير. وهذا بدوره يؤكد ان التراجيدي تاريخي في نظر غسان. فالخلفية المسحوقة للأبطال الثلاثة هي جرثومة المأسوي الذي يفقس بيوضه في ذواتهم. وهذا يعني ان حركتهم في الرواية، وهي الحركة الحاملة لحركة الرواية نفسها، والمحمولة عليها في الوقت نفسه (أي أن الحركتين هما شيء واحد في الحقيقة)، هذه الحركة، منذ أن غادر كل منهم بيته والى أن فقد حياته، إنما تتم بفعل تلك الطاقة المأسوية الماثلة في خلفيتهم، بحيث يمكن القول بأن تلك الطاقة هي وقود حركتهم. بدهي أن أبطال هذه الرواية يسيرون نحو جتفهم المحتوم محكومين بشرطهم الخارجي من جهة، وبالخلل الذي يحمله كل منهم في كيانه، من جهة أخرى، ولكن هذا الشرط الخارجي، بكل ما فيه من عوامل الهوان والتضييع، وهذا الخلل الداخلي، بكل ما فيه من قدرة على الاسقاط والتطويح، هما من صنع الخلفية التاريخية المهزومة (عام النكبة). انهم

محرومون من السفر العلني، الذي يتمتع به غيرهم من الناس، لمجرد كونهم فلسطينيين، لاجئين، مهزومين في معركة سابقة على بدء سفرهم. إنهم لا يسافرون الا لأن لهم خلفية تاريخية معينة. فالتراجيدي، إذن، ذو منشأ تاريخي. ففي حين يصدر التراجيدي في المسرحية اليونانية عن نقص وجودي يكمن في سيطرة القدر على الموجود، وفي حين ينبثق التراجيدي في مسرح شكسبير من خلل في الشخصية يبدو كما لو انه أحد الألياف الماهوية للذات الإنسانية، فان التراجيدي في روايتنا هذه تطلعه الأحداث الكبرى للتاريخ، وتمحوه الأحداث الكبرى للتاريخ أيضاً، وهذا الإمحاء نواجهه في «ما تبقى لكم».

التراجيدي كما تعكسه وقائع التاريخ العربي، وكما يظهره الشعر الجاهلي كذلك، نتاج تضخم في الذات الفردية: صلب عبدالله بن الزبير، إستشهاد الحسين بن علي، مقتل المتنبي. لقد استشهد الحسين لأنه قال: «إن مثلي لا يبايع مثله»، ولانه ظل ملتزما بهذا الموقف، على الرغم من عدم توازن القوى. أن التراجيدي هنا من طبيعة أخلاقية، أعني أنه لحظة مجد تلخص الحياة. وكذلك هو حاله عند المتنبي. فقد قتل المتنبي لانه أصر على أن الخيل والليل والبيداء تعرفه. مثل هذا الموقف يعني لا عقلانية التراجيدي، أي إنطماس المنطقية فيه، غيابها عنه، وإذا لم يكن جنونا، فانه يقع في منزلة بين المنزلتين. أما في «رجال في الشمس»، فالأمر معكوس تماما: التراجيدي، لحظة السقوط المدمر، نتاج ضمور الذات، تقلصها، انكماشها، صغارها، قبولها بالهوان. التراجيدي منطقي، إذن؟ تتحدد قدرة الشيء على الفعل بمقدار ما يختزن من طاقة. رجال غسان لا طاقة لهم، فالتراجيدي منطقي، تماما كمعادلة رياضية. ولكن المنطقية ترفع التراجيدية عن الواقعة الفجائعية، أي تلغي التراجيدي ولا يبقى من الفاجعة الا مأساويتها. فكيف، إذن، نملك ان ننظر الى رواية غسان هذه بوصفها تراجيديا؟ في حين كان التراجيدي هناك هو التطرف في التضخم الأنوي، فان التراجيدي هنا هو

الضمور. ترى، لو قرعوا جدار الخزان وانكشف أمرهم، هل ستكون النتيجة أكثر من الموت؟ لا، حتماً. لانه ما من شيء يمكنك ان تدفعه أكثر من حياتك. الآن يتضح لنا أن برهة السقوط لم تكن تتمتع بالمنطقية. يقتضي المنطق أن يقرعوا جدار الخزان، ولتكن النتيجة هي الموت بعد ذلك، مع أنهم في الحقيقة يحتمل الا يموتوا لو اقدموا على ذلك، في حين انهم ميتون حتما ما لم يقرعوا الخزان. وإذا ماتوا بعد هذه العملية فانهم عندئذ سيموتون كرجال حقيقيين، لا كجرذان في وكرها. ولهذ فان السطر الأخير في الرواية (لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟) يحمل أصداء متعددة: انه لا يدين لحظة الانتفاء فحسب، ولا يستنهض الساقطين وكفى، بل هو كذلك (وهذا هو أهم شيء) يستهجن. ويتبدى الإستهجان في تواتر كلمة «لماذا؟» ثلاث مرات متتالية، وفي أن هذا التواتر مشحون بنغمة صراخية، أو ببعد له طبيعة البعاق. وليس صدفة ان تنتهي الرواية بهذه الصرخة. انها ترسخ استهجان الحال، مثلما تنير الرواية برمتها. وهذا الاستهجان لا يعني سوى لا منطقية ما جرى، لا معقوليته، وبالتالي تراجيديته. إن الفجائعي يتحول الى تراجيدي لان البطل يموت مداناً مع انه كان بوسعه ان يموت غير مدان. وهذا أمر لا منطقي، بلا ريب.

إن سبب العذاب الذي عده هيجل مبدأ التراجيديا وأهم ما فيها، لا يستنفذ -في رأينا- جوهر التراجيدي، مثلما لا تستنفذه أطروحة «طريقة احتمال العذاب» التي أعطاها برادلي أهمية قصوى وعدها أساس المأساة. إن جوهر التراجيديا لا يكتفي بأية واحدة من هاتين النقطتين، مثلما لا يكتفي بكلتيهما معا. ما هو أساسي في التراجيديا، الشيء الذي تغدو به التراجيديا ما هي، هو لا عقلانية السقوط. وهذه النقطة الجوهرية هي ما يمكن استقراؤه من «رجال في الشمس». جوهر التراجيديا نقبض عليه في هذا السؤال الكنفاني الذكي: «لماذا» حدث ذلك مع وجود بديل له؟ أما كان

أجـدى لو أن الأبـطال الثـلاثة قاموا بقرع الخزان؟ أما كان أجدى بعطيل -عوضا عن أن يقتل زوجته- أن يناقشها في أمر خيانتها المزعومة؟ أما كان الأجدى بهملت أن يقتل الملك منذ أن ثبتت إدانته؟ أما كان الأجدى بلير الا يقسم مملكته على بناته؟ أما كان الأجدى بكل من الحسين والمتنبي أن يتخليا عن المصاولة بعد ما تبين لهما عدم توازن القوى؟ جوهر التراجيديا، إذن، يكمن في أن البشر مسوقون بفعل قوة عظيمة، قد تقع داخلهم أو خارجهم، أو قد تقع داخلهم وخارجهم معاً، نحو قدرهم التعيس الذي لا يتمتع بأية **عقلانية. انها لا تظهر فقط مامفاده أن العذاب هو أحد وجوباتنا الماهوية، أو** في إظهـارنـا محكومين بقوة هذا الوجوب، بل هي تتبدى قبل كل شيء في لاعقلانية هذا الوجوب، في افتقاره الى أسانيد السببية، أي إلى المرتكز أو التبرير، طالما أن له بديلا منطقيا. ان لاعقلانية السقوط لا تمحي حين لا يكون أمام البطل التراجيدي خيار في مواجة قدره، ولا يملك بديلا عن الخطأ التراجيدي. اوديب لم يكن أمامه مهرب من قتل أبيه والزواج بأمه. الخطأ التراجيدي وجوب ماهوي بالضرورة هنا. ولكن، اليست هذه الحادثة مروعة لانها لاعـقـلانـية؟ إذن، ماهـية الـتراجيدي، في الغـالـب الأعم، هي لاعقلانيته. وهذا القانون الكبير هو ما يمكن استقراؤه من غسان كنفاني.

وإذا ما تفحصنا البنيان الحدثي لهذه الرواية فاننا نجد أن كل ما فيها يتصاعد باتجاه الكارثة. في البدء نجد أبا قيس بعيدا عن زوجته وأطفاله، ثم نعلم من ذكرياته أن الأستاذ سليم إستشهد قبل سقوط القرية بليلة واحدة فقط. «يا الله! أتـوجـد ثمة نعمة الهية أكبر من هذه». (الأعمال الكاملة، المجلد الاول، ، ص٤٣). كما نعلم أن حسنا، طفلة أبي قيس، قد توفيت بسـبـب من هزال شديد. «والـطائـر الأسـود ما زال يحوم على غير هدى»(ص٤٥). والأشجـار التي يتـوهم أبو قيس انها موجودة في الكويت ليست موجودة الا في رأسه: «عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تتساقط

زيتونا وخبزا كل ربيع»(ص٤٦). أبو قيس مشدود الى الماضي بكليته، وهو يريد أن يسافر الى الكويت ليشتري بعض أشجار الزيتون، ليعود الى ذلك الماضي، ولو في مكان آخر. ولكن أبا قيس، باستبصاره الحاد يكشف عن حس الخطر في داخله: «إنها مغامرة غير مأمونة العواقب»(ص٤٧). في هذا الفصل يمهد أبو قيس للكارثة، أنه أشبه بحيوان يملك غريزة الخطر ويشم رائحة العدو المفترس من مسافة بعيدة. هذه هي العبارات التي جاءت على لسانه قبل أن يبدأ مرحلة الخطر: «الطريق طويلة، وانا رجل عجوز ليس بوسعي ان أسير كما سرتم انتم.. قد أموت..»(ص٤٨). «إذا وصلت.. إذا وصلت..»(ص٤٩). «وهل تضمن اننا سنصل سالمين»(ص٤٩). العبارة الأولى يقولها لصديقه أسعد الذي حرضه على السفر. والثانية يقولها لزوجته وهو يستعرض الآثار الايجابية في العمل في الكويت. ويشتري بعض أشجار الزيتون ويبني غرفة في مكان ما. أما الثالثة فيقولها لرئيس المهربين في البصرة، ومما تنطوي عليه هذه العبارات أيضا هو عدم الثقة بالنفس والشعور بالعجز عن ممارسة فعل كهذا الذي أزمع ان يقوم به. وفضلا عن ذلك، ثمة غصة ترافق أبا قيس منذ أن يغادر زوجته وحتى يصل البصرة، مثلما ترافقه رائحة الأرض منذ أن كان يعمل في حقله في فلسطين وحتى وصوله الى شط العرب. هذه الأنسوجات، بجماعها، لا تصدر عن حس غرزي بالعاصفة العاتية المقبلة فحسب، بل تشكيل أرضية ترتكز عليه الكارثة. وبذلك نتهيأ نحن القراء، منذ الفصل الأول، لمواجهة البرهة التدميرية.

الجميع يقولون لأسعد: «ستجد نفسك على الطريق»(ص٥٣). «الطريق!.. أتوجد بعد طرق في هذه الدنيا! الم يمسحها بجبينه ويغسلها بعرقه طوال أيام وأيام!»(ص٥٣). أسعد يضع في احتماله انه قد لا يصل الى الكويت، ولهذا يصر على الا يدفع للرجل السمين، او المهرب البصري، الا بعد الوصول. ولكنه لا يبدي أي إحساس بالكارثة، مثلما أبدى أبو قيس

الذي توقع الموت صراحة . ولكن تجربة أسعد قد اغتنت أثناء رحلته من عمان الى البصرة، اثبت له أبو العبد إنه لص ، فأصبح يظن أن المهرب قد لا يكون أفضل من أبي العبد . قد يتركه يواجه الموت على الطريق . . الطريق التي أصبح أسعد يخافها ويبدي شعورا شبه غامض تجاهها . ومما يضفي الشعور بالرعب على الصحراء وطرقها أن الجرذان الصغيرة غذاء الجرذان الكبيرة . فكأنما غسان يخاطب بطله أسعد قائلا : أسعد ، ايها الجرذ الصغير، ستقتات بك الجرذان الكبيرة على دروب الصحراء التي مسحتها كلها . حتى الفندق الذي ينزل فيه أسعد مليء بالجرذان . «لكن حاذر ان تأكلك الجرذان قبل ان تسافر . . »(ص٦٨) . والحقيقة أن الرجال الثلاثة لا يواجهون الا من هو جرذ كبير يقتات بلحم سواه : أبو العبد والرجل البصري السمين وأبو الخيزران .

ومروان يبدي ارتيابه بامكانية الوصول ، ولهذا فانه يصر على الا يدفع لأبي الخيزران الا بعد بلوغ الكويت . ولكننا ، مع ذلك ، نلحظ هبوطا في الخط التراجيدي للرواية ، إذ تغيب كليا تقريبا نبوءة الموت التي تبدت مع أبي قيس ، ونبوءة الإفتراس التي تجلت مع أسعد . العلامة الوحيدة المشيرة الى قدوم الكارثة هي تلك اللحظة التي أعطاه فيها والده الدنانير العشرة . و «حين قام رفعت شفيقة ذراعيها في الهواء ودعت له بالتوفيق ، كان صوتها فاجعا ، وحين التفت اليها قبل أن يجتاز الباب بدأت تشهق بالبكاء»(ص٨٦) . ولكن ما يشترك به مروان مع رفيقيه الآخرين هو سمة العطالة والعجز عن الفعل . الرجل السمين يصفعه ، غير انه يكتشف خلال برهة «عبث أية محاولة يقوم بها لترميم كرامته»(ص٧٣) . انه لا يستطيع حتى أن يشكوه للشرطة ، وفقا لتهديده الذي نال الصفع من أجله . ترى ، هل تعمد غسان أن يرسم شخصية مروان دون أن يلقحها بالجرثوم التراجيدي الواضح ! وبغض الطرف عن عمدية أو لا شعورية هذه الظاهرة ، هل نملك أن نرى في المحمول الأوديبي السافر لشخصية مروان بديلا عن المحمول المنبىء بالمأساة ! هذا ما لا حاجة بنا الى الإجابة عنه الآن .

أثناء تفاوض الرجال الثلاثة مع أبي الخيزران يتولى أسعد دور المفاوض، وحين يكشف أبو الخيزران عن خطته في تهريبهم، يسأله أسعد:

«- أسمع يا أبا الخيزران.. هذه اللعبة لا تعجبني! هل تستطيع أن تتصور ذلك! في مثل هذا الحر من يستطيع أن يجلس في خزان ماء مقفل!.

«-لا تجعل مَن القضية مأساة، هذه ليست أول مرة..»(ص٩٧).

هنا لا نتواجه مع نبوءة بالكارثة فحسب، بل الأهم من ذلك أن الرجال يدركون الخطأ التراجيدي الكامن في النزول الى الخزان، تماما مثلما يدركون ان أبا الخيزران ذا الأسنان «البيضاء النظيفة» ليس مجرد سائق لصهريج ماء، بل هو مهرب كبير، جرذ كبير يعمل لحساب جرذ أكبر (الحاج رضا). «ولكن رحلة القنص تلك التي لم تعجبني.. تقول أنك حملت ماء للحاج رضا، ثم تقول الآن ان خزان سيارتك لم يشم رائحة الماء منذ ستة أشهر»(ص٩٩).
ويقول أسعد لأبي الخيزران: «الحج رضا يعتقد أن تهريب الأشخاص في طريق العودة أمر تافه، لذلك يتركه لك. اما انت فتترك له بالمقابل تهريب الأمور الأهم»(ص١٠٠). إن أسعد الذي يعلم ان الجرذان الكبيرة تقتات بالجرذان الصغيرة، وان ابا الخيزران جرذ كبير، لا يتوانى عن أن يقذف بنفسه وبالشخصين الآخرين اللذين سلماه زمام التفاوض مع ابي الخيزران، بين يدي هذا الجرذ الكبير الآكل لسواه. وهنا تصل الحبكة بداية ذروتها، ونكون على التخوم الأولى للخطأ التراجيدي. كلهم يشعرون بانهم يقدمون على خطأ تملأ الكارثة مسامه، ومع ذلك فانهم لا يفعلون شيئا لتفادي السقوط. حتى أبو الخيزران نفسه يعلم انهم مقدمون على فعلة ذات امكانية وطبيعة مأساوية. في الصفحة الأولى من الفصل الخامس نسمعه يقول لأسعد: «إن هذه الكيلومترات المائة والخمسين أشبهها بيني وبين نفسي بالسراط الذي وعد الله خلقه ان يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار. فمن سقط عن السراط ذهب الى النار، ومن اجتازه وصل الى الجنة.. أما الملائكة فهم

رجال الحدود» . ثم ينفجر أبو الخيزران ضاحكاً إثر تلفظه بهذه الكلمات ، كما لو كانت ضحكته هزء الشيطان بهؤلاء التعساء ، «ثم أخذ يضرب بالمقود بكلتا يديه ويهز رأسه»(ص١٠٦) . وبعد ذلك يعود للقول : «أتعرف! انني أخاف أن تغطس البضاعة ، هناك . . » ، ويشير الى حيث يجلس أبو قيس ومروان . وبهذا نتواجه مع لاعقلانية التراجيدي : الجميع يشمون رائحة السقوط ، ومع ذلك يندفعون نحوه . ومما يزيد في رفع درجة احتمال السقوط أن أبا الخيزران يكشف لنا عن عنانته ، عن كونه لا يتمتع بكل شروط الرجولة . فكيف يستطيع ، إذن ، أن يقود الركب الى محجته بسلام! .

وفي الحديث بين أسعد وأبي الخيزران أثناء الرحلة ، يعزز هذا الآخير فكرة أن الجرذان الكبيرة في الصحراء تقتات بالجرذان الصغيرة . فالمهربون دائما يتخلون عمن يريدون الوصول الى الكويت ، فيضيع هؤلاء ويضطرون الى شراء شربة الماء من البدو بكل ما معهم من مال وأشياء ثمينة . ان أبا الخيزران يجيد (في صفحة أو إثنتين) إجادة رائعة في إجهار وحشية الصحراء وما تختزنه من رعب وبذلك يكون غسان قد عاد ثانية ليؤكد الطبيعة الإفتراسية للصحراء ، وهي ما تبدت سابقا مع أسعد . إن الصحراء نفسها تغدو جرذا كبيرا يقتات بالجرذان الصغيرة . كل شيء إفتراسي ، إذن . الواقع الخارجي ، الذي تمثله الصحراء هناك ، تنين مفترس . ويرتعش أسعد فرقا حين يسأله ابو الخيزران : «هل رأيت في عمرك كله هيكلا عظمياً ملقى فوق الرمل؟»(ص١١٣) . بالطبع ، كل هذا يضفي على الجو رهبة مأسوية ويعدنا لاستقبال السقطة القادمة . وربما أراد غسان شيئا من وراء ما احتواه الحديث بين أسعد وأبي الخيزران على مقارنة بينه وبين المهرب البصري السمين . وربما أراد بذلك أن يشير الى زعم القيادة الفلسطينية آنذاك بانها وحدها (لا القيادة اللافلسطينية التي قد يمثلها «الرجل السمين» البصري) القادرة على انقاذ وقيادة الشعب الفلسطيني . وربما أراد كذلك أن يدين هذا الزعم وتلك القيادة . ولكن مثل هذا الأمر لا يهمنا كثيرا ، لاننا نتعامل مع الرواية من حيث

هي تراجيديا، من حيث هي معرفة مسبقة بالسقطة دون أية محاولة لتفاديها. ما يهمنا بالدرجة الأولى لدى تحليل «رجال في الشمس» هو استبار مبدأ التراجيديا الكامن فيها. إن هذا هو ما يعني شيئا، وهذا ما يمكن أن يكون رمزا شموليا للرواية يجعلنا نغض الطرف عن رموزها الثانوية كافة. ان ما يفعله غسان -ولو عفويا- داخل هذه الرمزية هو: طالما اننا نملك بديلا عن الموت المجاني، فاية لاعقلانية هي التي تدفعنا نحو الموت واجتناب بديله.!

وفي الولوج الأول الى داخل الخزان يبدأ الفعل التراجيدي ونقف على عتبة السقطة. وعلى الرغم من أن الرجال قد خرجوا منه أول مرة بوجوه تشبه «وجوها صفراء محنطة»، ومع أنهم أدركوا أن مثل هذه الفعلة مشحونة بالموت، فانهم قبلوا بالنزول الى الخزان مرة ثانية حيث جابهوا مصيرهم باذعان.

إن لحظة موت الأبطال الثلاثة لا تهزنا كثيرا، لأن الدخول الأول في الخزان لمدة ست دقائق، وأثره على أجساد الرجال، يحذف عنصر المفاجأة. وإذا ما تفحصنا معظم التراجيديات المشهورة، فاننا نجد أن لحظة السقوط ليست مفاجئة تماما: سقوط أوديب، مقتل مكبث، موت الملك لير، نهاية فاوست. ترى لماذ لم يقم غسان بتخطيط الرواية بحيث يموت الأبطال الثلاثة في صفوان، أي في نزولهم الأول في الخزان، مع أن مثل هذا الإجراء يحقق نسبة من المفاجأة أعلى مما نواجهه لدى موتهم؟ انه لو فعل ذلك لتدنى المستوى التراجيدي للرواية، وذلك لأن الرجال عند ذاك يموتون ميتة عادية، فهم يجهلون الخزان، كمن يسقط ليلا في حفرة لا يعرف عنها شيئا. كما انني أعود فأشدد على أن غسان يستهدف (ولو دون أن يدري) إدانة لحظة الانتفاء، أي قبول المنفى. فلو مات الرجال الثلاثة -الذين لا يدينهم الا موتهم، أو انصياعهم للموت- لدى النزول الأول في الخزان لما أدينوا، لأنهم ببساطة، يجهلون الخزان (المنفى). أما أن يموتوا في النزول الثاني الى قاع الخزان، فانهم بذلك وحده يدللون على عطالة مطلقة، لانهم لم يدركوا من التجربة الأولى

أن قول: هأنذا، قد يكون أقل خطرا من قبول المنفى. ولكن غسان كنفاني، بموت أبطاله غير المفاجيء، والذي لا يستدر الا القليل من شفقتنا وإحساسنا بالألم، قد فوت على روايته فرصة إحداث تأثير عاطفي كبير فينا. فلماذا كان ذلك؟ ان غسان يخاطبنا عقليا اكثر مما يتجه نحو وجداننا. وهو لا يريد حملنا على ان نغدق إشفاقنا الغزير على هؤلاء الضعفاء بقدر ما يريد حملنا على إدانتهم، تماما مثلما يحملنا شكسبير على إدانة مكبث، ومثلما يحملنا غوته على إدانة فاوست. وما كان لنا ان ندينهم الا قليلا لو انهم لقوا حتفهم أثناء الإختباء الأول في الخزان. ولو حصل ذلك فعلا لفقدت الرواية سمتها التراجيدية، بل لما عادت أكثر من خبر يستدر شفقتنا وحزننا، ولكن سرعان مانساه كما ننسى أخبارا مروعة كثيرة تتناقلها الصحف كل يوم. فالتراجيدي في «رجال في الشمس» هو أن يقبل كل من الثلاثة بموت مجاني بدلا من أن يقول: هأنذا. ومن هنا كان لآخر سطر في الرواية قيمته الفنية الكبرى. ولم يكن ذلك الصوت هو صوت أبي الخيزران، ولكنه حكم الادانة الذي يلفظه التاريخ على شعب بأسره. وبذلك لا يعود موت الأبطال الثلاثة جوهرا للعنصر التراجيدي في الرواية، ولكن هذه الادانة هي الجوهر، أعني قبول الموت على الرغم من وجود بديله. وقد لا تلعب لحظة الموت دور الممهد لاصدار هذا الحكم. **إن** موتهم كان حتمية لا مفر منها، طالما انهم رضوا بالخزان، ولذلك جاءت الادانة ضرورة هي الاخرى.

في التراجيديا تغتني برهة سقوط البطل بكافة الحلقات السابقة عليها، وكذلك تتجاوزها. والتجاوز هنا ليس نفيا بقدر ما هو استعياب. وهذا يعني ان السقوط ضرورة مطلقة، بمعنى انه كان محمولا على جملة اللحظات السابقة. إنه الحذف المطلق لمجمل السياق المسرحي، ولكنه في الوقت نفسه إمتلاء بكلية هذا السياق، تماما مثلما أن هبوطك في المطار ينهي رحلة طويلة كنت قد أجريتها، ولكن دون أن ينفي النمو الذي استتب فيك نتيجة لهذه الرحلة. وهكذا فان وجوبا معينا يستدرج السياق الى الخاتمة. كل ما في

الأنسجـة السـابقـة على لحظة السقـوط ينبيء بتلك اللحظة، بل ويندفع باتجاهها. ان بديل الخزان، بديل الاختباء، المواجهة، هو ما يرفضه الرجال الثلاثة ويهربون منه. فلم يبق سوى الخزان، إذن. وفيه حتفهم. وهنا نتواجه مع مقولة الخلل التراجيدي المفضي الى خطأ تراجيدي مدمر.

ان الخلل الـتراجيدي في الشخصيات الثلاثة ليس خللا وجوديا أو ما ورائيا (ميتـافيزيقياً)، كما هو الحـال في المسرحية الإغريقية، بل هو خلل تاريخي، بمعنى انه من صنع التاريخ، ولا يمكن ان يمحوه الا التاريخ. وليس الخطأ التراجيدي الذي ارتكبه الأبطال الثلاثة (تسليم زمام القيادة لرجل عنين، والقبول بدخول خزان قاتل) سوى نتيجة للخلل التراجيدي المتأصل في نفوسهم، عنيت شلل الإرادة. الأبطال الثلاثة مصابون بخلل مشترك في شخصياتهم. هذا الخلل هو العطالة التي تتبدى في العجز عن تغيير الواقع الذي هربوا منه، مثلما تتبدى في العجز عن التحكم بالمصير، مما يقود الى التدمير الذاتي، ان موتهم يبدو أقرب الى الإنتحار منه الى الموت الطبيعي. ولربما استطاع التحليل النفساني المستأني، والقادر على استبار الأعماق النفسية للحوار، ان يكشف عن وجود نزعة تدمير الذات داخل كل واحدة من هذه الشخصيات. وربما كانت هذه النزعة هي نتاج الشعور بالذنب الذي يولده شعور بالتقصير تجاه الوطن. وقد نملك حق الزعم بان غسان كان يختزن في داخله نزعـة تدمـير الـذات. وبالطبع ليس هذا المقال هو المكان الطبيعي لاثبـات أو دحض هذا الـزعم الذي يقتضي البحث في أدق تفاصيل حياة غسان، ولا سيما معرفة السبب الذي كان يدفعه الى قيادة سيارته بسرعة لا تصدق.

ولا ريب في ان عطالة الأبطال هي ما يحرم الرواية من عنصر الصراع، إذ يأتي التضاد في هذه الرواية مع عالم لا يملكه هؤلاء البؤساء، بل هو الذي يملكهم ويطبق بيديه **الحديدتين** حول اعناقهم. ومع ذلك فانه تضاد بلا صراع: تضاد شرس من طرف وخانع من الطرف الآخر. انه تضاد ميت،

إذن، ولا يمكن ان يفضي الى حياة.

نزعة الخلاص الفردي ليست الخلل التراجيدي لأبطال الرواية، ولكنها العامل الذي يجمعهم في البصرة، وهو ما يرفع الصدفة عن اللقاء. ولكن من الخطأ الظن بأنها الخصيصة التراجيدية في الأبطال. أن غسان لم يرد هذا، أو على الأقل، أن الرواية لا تريد هذا. اذن ليس جوهر الرواية هو التوكيد على أن «كل طريق بعيدة عن الوطن مرصدة بموت مجاني»، إذ ماذا تقول عن أولئك الذين ذهبوا الى الكويت وأثروا؟ ان ما تريده الرواية لا يتضح الا على ضوء آخر سطر فيها: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟». والجواب عندي هو: لأنهم موتى منذ لحظة الانطلاق. فجوهر الرواية، إذن، هو ان العطالة (الممثلة في الرجال الثلاثة) والعنانة (الممثلة بأبي الخيزران) -وهي عطالة أيضا- لا يمكن ان تفضيا الى غير سقوط مروع ومجاني.

وفي رأينا ان من العبث العراك حول رمزية بعض جزئيات الرواية. فاذا ما كان ابو الخيزران رمزا للقيادة الفلسطينية، أو رمزا حتى للشيطان نفسه، فان هذا لا يعني كثيرا، وإذا كان المهربون البصريون رمزا للقيادات العربية، أو رمزا للاستغلال، أو رمزا لاي شيء قد يخطر على البال، فان هذا لا يعني كثيرا أيضا؛ وإذا كان موظفو الحدود رمزا للبيروقراطية العربية، أو رمزا لقصر النظر فان هذا لا يعني كثيرا كذلك. هناك رمز واحد هام، بل هو ليس اكثر من كناية فقط، وهو ان الأبطال الثلاثة هم المكافيء الروائي للشعب الفلسطيني، وهم يمثلونه خير تمثيل، حتى من جهة أجياله المتعقبة. انهم -تماما كالشعب الذي هم عيانه المسرحي- موتى بلا قبور، أو موتى في قبر الخزان الذي لا يستطيعون ان يروا فيه قبرا لهم. فخلاصة رمزية الرواية هي استهجان اللاعقلانية في القضية التالية: لما كان لا بد من القبر، فلماذا نقبل أن نموت جبناء؟

تنفرد هذه التراجيديا عن سواها من التراجيديات التقليدية بغياب عنصر

الصراع الذي هو العامل الحاسم في انشاء الفن الروائي والمسرحي على حد سواء. ولكن غياب الصراع هنا متعمد ومقصود، إذ كيف تظهر عطالة البطل لو كان يملك قدرة الصراع ضد المجال؟ وغياب الصراع يجعل الشكل موغلا في بساطته، ولكنه مع ذلك توليف لكل التركيبات الرابضة في الموقع التاريخي: ثلاثة أشخاص يلتقون في البصرة، كل منهم يحمل على ظهره تاريخه الشخصي الذي لا يمكن عزله عن السياق التاريخي لشعب بأكمله. وبهذا يغدو كل منهم ممثلا لشخصه، من جهة، ولواقع شعبه، من جهة أخرى. إن كلا منهم هو لحظة في تاريخ شعب. ولكن بعد أن تصب الجداول الثلاثة في نهر الرحلة فانهم بمجموعهم يغدون لحظة في تاريخ شعب، فيعكسون عجزه واستسلامه. وإذ تتحد عطالتهم بعنانة أبي الخيزران يغدو سقوط التراجيدي وشيكا. ان أكبر نقطة تجعلنا نتنبأ سلفا بالسقطة -بعد معرفتنا التامة بعطالة الرجال الثلاثة- هي تلك الأنسوجة الروائية التي يكشف فيها الكاتب عن عنانة أبي الخيزران. وهكذا نرى ان الشكل يتسطح كثيراً بغياب عنصر الصراع، ولكنه يظل مؤثراً لانه قادر على التعبير عن المضمون.

غير أن غياب هذا العنصر هنا ليس نقصاً فنياً. صحيح ان التراجيديا تقوم -تقليدياً- على الصراع، على التحاذف المتبادل بين الأبطال، ولكن غياب الصراع في «رجال في الشمس» هو المعنى، أو لنقل بلفظة فلسفية: هو الماهية. إن العطالة التي يبديها الأبطال هي ما قصده غسان عن سابق عمد وإصرار، لهذا فان الرواية تكتسب قيمتها تماما من غياب الصراع، إذ بذلك تمكن الكاتب من ادانة شعب بغير ارادة، أو ما دعوناه بلحظة الانتفاء.

ثمة نقطة ثانية في «رجال في الشمس» تجعلها تنفرد عن سواها من التراجيديات التقليدية. إذا كان البطل التراجيدي يتميز -تقليديا- بانه كائن استثنائي، كائن أرفع من المستوى المتوسط، أو العادي، للانسان، فان أبطال هذه الرواية هم كائنات لا تبلغ المستوى المألوف للانسان. انها دون ذلك بكثير. وهذه ليست خصيصة مشتركة بينها جميعا فقط، بل هي سر

سقـوطهـا ايضاً. إن السمة التراجيدية لكل شخصية تراجيدية هي جوهر عظمة الشخصية، أما السمة **التراجيدية** لشخصيات «رجال في الشمس» -العطالة أو اللا فعالية- فهي خصيصة اتضاعها ودونيتها. ولكنها لا تكذب على الواقع، لا تغايره. إذ لا يمكن لغسان أن يطرح الفلسطيني المهزوم حتى أواسط الستينات من حيث هو البطل القادر على اجتراح المعجزات الا إذا تعمد ان يكذب، وان يكذب على نفسه فقط. إن هذا الوهن، هذا الهزال الروحي الذي تحوزه الشخصيات، هو المسؤول عن فجيعتها. في التراجيديا التقليدية يسقط الإنسان نتيجة لصراعه مع الآخر، أما في «رجال في الشمس» فان، الانسان يسقط لانه يعجز عن أن يصارع الآخر، ولانه يعترف بفوقية هذا الآخر، وبالتالي بدونيته هو، فيسلك منطلقا من هذا الاعتراف، ويقبل التقوقع ضمن وكر (خزان) يظنه ملاذاً مع انه في الحقيقة فخ قاتل. الأبطال الثلاثة استثنائيون في استسلامهم وعجزهم، لقد نزلوا الى الخزان لأول مرة وعانوا من مرارة الاختباء، فاتضح لهم قطعا ان هذا الاختباء ليس أسهل من ان تطل برأسـك لتقـول: هأنـذا. ومـع ذلـك فلا تبـدي أية واحـدة من الشخصيات رغبتها في رفض النزول الى الخزان ثانية، اي كلهم ينصاعون كما لو كانوا خرافا تقاد الى المسلخ. فاذا كان التراجيدي -تقليديا- حصيلة أفعال الأبطال، فان التراجيدي هنا حصيلة تقاعس الأبطال عن الفعل، أو حصيلة انصياعهم. ففي هذه الرواية، العطالة هي القدر، هي المصير، هي الكارثة. ولهذا فقد كانت تراجيديا بلا صراع.

لا املك الا التـوكيد على ان الجوهر الفني لرواية «رجال في الشمس» -الواقعية الصارخة للتراجيدي- هو ما يجب ان يتخذ كنقطة انطلاق، لكي ينمو الأدب الفلسطيني الموضوع، ولكي يستطيع الأدب المعاصر ان يعبر عن القضية الفلسطينية. ومن العجب حقاً، بل مما يدعو الى الاستهجان، ان الفلسطينيين لم يتمكنوا بعد من نقل كارثتهم الى مستوى التراجيديا الروائية والمسرحية معاً.

«ما تبقى لكم» والتقابل المتلاحم

أحد المضامين الرئيسية لأدب غسان هو إنصاع القلق الفلسطيني الذي يفرزه عجز الوضع القائم آنذاك عن تجاوز نفسه. ولعل اهم ما يثبته هذا الأدب هو ان الفلسطيني يملك نفسانية خاصة، أعني ان له سمات نفسية معينة، أهمها القلق والتمزق والضجر وعقدة الذنب والنزق الواقع على تخوم العصاب. ولعل خير أنموذج لهذه الخصائص النفسية هو شخصية حامد في «ما تبقى لكم». ان هذه الشخصية هي أرقى محاولة بذلها غسان في سبيل النمذجة أو في مضمار التنميط. وهذا النوع من التنميط يعني أن كتابات غسان تنفذ الى ما وراء المباشر لتقدمه مشحونا بالجوهر الذي يتأسس به، وليكشف عن وحدة المرئي واللامرئي الرابض في داخل المباشر. ولعل خير ما يمثل هذا الكشفْ بين كل ما كتبه غسان هو رواية «ما تبقى لكم» التي يمكن وصفها بأنها واحدة من أعظم الروايات التي كتبت باللغة العربية.

وموضوع هذه الرواية هو انفلات الفلسطيني من ماضيه، ولهذا كان الزمن بطلا من أبطالها ممثلا بساعة الحائط وبساعة حامد. والماضي يطرح هنا من حيث هو وجع روحي عميق، ومن حيث هو حس بالعار، ولهذا نراه ممزوجا بعقدة الذنب، بحيث يمكن القول بان **ماضي** الفلسطيني هو عقدة ذنبه. ولا يمكن لفلسطيني أن يتخطى عقدة ذنبه (أو ماضيه، سيان) الا بالمرور عبر فلسطين، التي هي المطهر في نظره. فاذا كانت «رجال في الشمس» هي الجحيم، فان «ما تبقى لكم» هي المطهر، وستأتي «أم سعد» بمثابة الفردوس. وهذا الترتيب الذي قوم به أديب ما محكوم حتما بعقدة الذنب، على الرغم من أن هذه الحركات الثلاث يجريها ذلك الأديب بطريقة لا شعورية.

التمزق الداخلي لحامد لا يحل الا بتمزيق الحدود. وفرار حامد من غزة باتجاه فلسطين ليس توجها مكانيا فحسب، بل هو توجه زماني قبل كل شيء. انه إنفلات اللاجيء من ماضيه نحو مستقبله، أو من جحيمه (اللجوء أو

المخيم) الى مطهره. انه تنكر للماضي ومحاولة اقامة قطيعة معه. فين خلف حامد المخيم والدنس وراءه، انما خلف ماضيه المدان والمدنس. فالانتقال المكاني من الهنا الى الهناك هو في الوقت نفسه إنتقال زمني من لحظة الى لحظة أرقى. وبعد ما يقذف حامد بساعته الى الأرض فإنه ينفلت من ماضيه الذي يظل طاغيا على ذاكرته طوال النصف الأول من الرواية. «لقد انطوى زمنها الصغير المتوتر الأحمق»(١١٩). وفي حين يصبح حامد نداً لليل وتنبسط أمامه «المسافة السوداء عالماً من الخطوات غير مربوطة بعقربين صغيرين»(١٩١)، فان زكريا ومريم (القسم المتعفن من الضمير الفلسطيني) يظلان منغمسين في «الدقات المعدنية الحازمة الجوفاء»(ص١٩٣)، أي مركوسين في عقدة الذنب وفي الزمن الأجوف العاطل، حيث يسيطر رعب الليل. ولكن الآن، والآن فقط، يتحرك في مريم حس العون: «أمامه أكثر من ضعفي المسافة التي قطعها ونحن نجلس هنا مثل التيوس، غير قادرين على منحه أية مساعدة أو أي ضرر..».

تبدأ «ما تبقى لكم» بالدنس، بالسلب، وتنبثق منه وشيعة الرواية برمتها، ولكن الطهر يحاوره ولا يدعه يفلت من قبضته حتى ينتصر عليه. انها تبدأ بالدنس وتنتهي بالنظافة، وبذلك تمهد السبيل أمام «أم سعد». وكذلك هي تبدأ بالازمة وتنتهي بالانفراج. فمنذ الصفحة الأولى نقابل حامد وهو يغوص في الصحراء مصابا بالدوار، والسماء تطبق عليه والمدينة تتراجع خلفه. وعلى الرغم من هذه الأزمة فان تحركه نوع من الإنفلات: «طوال ستة عشر عاما لفوا فوقه خيطان الصوف حتى تحول الى كرة، وهو الآن يفكها تاركا نفسه يتدحرج في الليل»(ص١٦٢). والمسافة التي يحاول اجتيازها الآن لم يحاول أحد من قبل اجتيازها خلال ستة عشر عاماً. وقد اتخذ حامد هذا القرار حين اكتشف أن أخته مريم ملطخة، مما أجبره على البحث ان أمه التي تمثل الطهر. وفي هذه الحالة -حالة تلوث الأخت وغياب الأم الطاهرة- راح يعامل الأرض كمعشوقة: «أحس بها تحته ترتعش كعذراء فغرس أصابعه في لحم الأرض

وذاق حرارته تسيل الى جسده . . . وشد اليها أنفه وفمه . . أراح وجنته فوق صدرها الدافىء . . استدار ومرر شفتيه فوق التراب الدافىء»(ص١٦٩) هذا التشبث بالأرض (ولنلاحظ انه تشبث شبه عشقي) ترى فيه الانتربولوجيا رمزاً للتخلص من فكرة كون الإنسان مولوداً من أب وأم، أي من التلوث، الذي هو موضـوع الرواية. «انني مجبر على اختيار حبك، ليس ثمة من تبقى لي غيرك»(ص١٧٠). انه تشبث ملحف في صموده واستمراريته. وهنا بالضبط يقطع غسان اللحظة ليعود بنا الى مريم (في غزة) التي تخاطب زكريا على هذا النحـو: «ليس ثمـة من تبقى لي غيرك. . وانت تبدو بعيداً، رغم انك في فراشي»(ص١٧٠). وهنـا نلمس تقابلين واضحين، أولهما أن تشبث حامد بالأرض هو تشبث بالـطهـر، في حين أن تمسـك مريم بزكـريا هو تمسـك بالتلوث، وثانيهما ان حامد يملك أن يغرس أصابعه في لحم الأرض فيذوق دفء ذلك اللحم يسيل فوق جسده، في حين تظل مريم تعاني من دقات الساعة « الباردة»، أي مغروسة في الزمن، وتظل محرومة من «الحرارة» على الرغم من أن زكريا يقبع في فراشها. وهنا نفهم تماما لماذا أعتمد غسان منهج اللحظات المتحاورة في نسجه للرواية. ان اللحظة تقابل اللحظة، تماما مثلما ان البطل الواحد يقابل البطل الآخر. ثم نتبين هذا التقابل في أتم وضوحه (ص١٧٢).

(مريم): «خطواته واحدة واحدة أحصيها مع الدقات المعدنية المخنوقة في الجدار، أمامي. دقات النعش. ».

(الأرض): «دقات محشودة بالحياة يقرعها بلا تردد فوق صدري حيث لا صدى، ثمة، الا الرعب. . . قال انه يطلب حبي لانه ليس باستطاعته أن يكرهني. ».

(مريم): «ليس باستطاعتك ان تكرهني يا زكريا، ليس باستطاعتك ان تفعل ذلك، فأنت كل ما تبقى لي. . ».

هذا التحاور المترابط موظف ليعكس شكلين من أشكال العلاقة، علاقة مريم بالدنس، وعلاقة حامد بالطهر. وهذه التقنية هي خير وسيلة لاظهار تلك الحالة، لأن ترابط الحوار على هذا النحو يؤدي الى إدراك التقابل القائم بين الشخصيات، أي الضدية التي تحملها كل منها للأخرى، وتؤدي في الوقت نفسه الى ادراك التلاحم أو التواصل الوثيق فيما بينها، على الرغم من التضاد المتناهي.

ان فتور علاقة مريم بزكريا وشعورها بالذنب نتيجة لاتصالها الدنس به قد خلق فيها حساً حاداً بالتمزق: «وحين أحرك المرآة فتمر صورة صدري وبطني وفخذي تبدو لي قطعاً غير موصولة ببعضها لجسد فتاة مقطعة تشيعها دقات مبحوحة، قاطعة وساخرة، تدق في الجدار بلا رحمة.»(ص١٧٧) إن حس التمرق هذا هو من نتاج عقدة الذنب المهيمنة على غسان وعلى أبطاله. وهو تمزق لا يكتفي بتخوم الروح، بل هو يتعدى هذه التخوم ليغمر الجسد. في الثقافه الشرقية يعد الجسد هو الآثم بالدرجة الأولى. وهنا نلحظ التوالج الرصين بين ما هو روحي وما هو جسدي. فمريم الممزقة الروح تسحب هذا التمزق الى جسدها، حتى لكأنها لا تستطيع ان ترى تفككها الداخلي الا من خلال كونه تفككاً يلحق بالجسد، أو بأعضائه التي لا تستطيع أن ترى فيها وحدة عضوية. ولكن غسان ما يلبث أن يضع تقابلا جديداً بين هذه المرأة المفككة وبين الأرض(ص١٧٩). :

(مريم): «ثم قلت ونحن نمعن في أزقة صغيرة: «أنت أرض خصبة أيتها الشيطانة. أرض خصبة، أقول لك.»».

(حامد يتحدث عن الأرض): «أرض خصبة مزروعة بالوهم والمجهول تتكسر كل أنصال الفولاذ في العالم إذا مرت فوق صدرك الأصفر العاري . . . كل أنصال الفولاذ في العالم ليس بمقدورها أن تحصد من فوقك عرقاً واحداً.».

يقـوم التقـابـل هنـا بوضوح بين مريم الساقطة القابلة للاستثمار وبين الأرض الطاهرة التي لا تستطيع كل الأسلحة في العالم أن تحصد من فوقها نبتة واحدة. وهذا في جوهره تقابل بين الطهر والتلوث. ففي حين تصمد الأرض أمـام محاولات الحصـاد، فان المـرأة بعد الولادة تتحول الى «مجرد زجاجة حليب». ربما أنطوى هذا الموقف على بعض التقزز من صور الولادة التي تنظر اليها الأديان الشرقية من حيث هي دنس. وهنا تتعزز الفكرة الانتربولوجية الرامية الى أن الإنسان ميال نحو إيهام نفسه بأنه مولود من الأرض، أو من الـتراب. ففي الأديان الشرقية ان آدم من تراب، وان الإنسـان أصله من التراب ومآله الى التراب. ولكن الإنسان لا يمكن ان يقتنع بأنه مولود من الأرض، ولهذا اخترع السريان القدماء أسطورة التنين، أو وحش الأرض، الـذي قتله القـديس جورج. إن الإنسان، إذ يقتل وحش الأرض، يخطو خطوة جبارة نحو القبول بحقيقة كونه مولوداً من أب وأم، لا من تراب طاهر لا يعرف الدنس. وفي ظني ان أسطورة قتل الوحش حديثة نسبياً بالمقارنة مع الأسـطورة السـامية الأقـدم، والتي تقـدم فتـاة تنجب بغير رجل. في هذه الأسطورة كان الإنسان مصراً على الطهر، عازفاً عن التسليم بالامر الواقع، وفي اسطورة وحش الأرض خطا العقل السامي خطوة الى الأمام.. خطوة نحو الواقعية. وهذا يعني أن الأسطورة الثانية نفي للاولى. الأسطورة الأولى رومانسية، أما الثانية فواقعية.

غسان الذي يتعامل مع الدنس في هذه الرواية لم يكن يعلم انه يقدم مستويين للدنس، أو يطرحه حاملا لمعنيين هما في الأصل منفصلان ولكنهما هنا متواجان، بل متلاحمان بحيث يعسر فرزهما، الا بالتحليل. على السطح هناك المستوى الأول الرامي الى ان أرض فلسطين هي بديل لوسخ المخيم؛ أو، النضال النظيف هو درب الاخلاص من تلوث السقوط التاريخي لشعب معـين. هذا هو حل عقـدة الـذنب التـاريخية الطابع والتي يعيشها غسان وأبطاله. في القاع هناك المستوى الثاني الذي يرفد الأول ويتذوب فيه. وهو

مستوى يرى في المرأة كائنا دنساً ملوثاً حتى بالزواج، ويرى في الولادة عملية تلطيخ لكل من المرأة والطفل. ففي ثقافتنا، كل ما يتصل بالعلاقة الجنسية من أمور يثير شعورا بالتقزز بدءاً من الإتصال الجنسي وانتهاء بالولادة، ومروراً بالحيض والحمل. والرواية التي بين ايدينا، وهي المحكومة لا شعوريا بهذا التقزز، كان من الطبيعي، أو من ضرورات تطورها، ان تتجه صوب إجهاض البطلة الملوثة: «ثم هطل بين فخذي وركبتي فاغمضت عيني برهة صغيرة»(ص٢٣٠). وهذا الاجهاض نفسه هو رمز ثنائي البعد: على السطح تخلصت مريم من التلطخ، أي تخلص الشعب الفلسطيني من قذارة السقوط باشهاره السلاح في أواسط الستينات. وفي القاع ترجم الكاتب شعوره المتقزز من صورة الولادة فأجهض المرأة الحامل. كل هذا يعني ان غسان استطاع ان ينسج شكلا فنياً من صور لا شعورية خفية وعميقة، صور تقول شيئاً فصيحاً وصريحاً وتخفي شيئاً أصم وكتيمًا. وفي رأيي ان عظمة الشكل مدينة بنهوضها لهذا البعد اللا شعوري الكتيم، لان معظم أنسجة الرواية تصاغ منه. وهنا تواجهنا العلاقة بين الفني والنفساني. ان النفساني الأصيل والعميق يرفد الشكل الفني بمادته الغفل وبخيوطه الحية والنابضة.

تنظر مريم الى حامد من حيث هو ماضيها النظيف، فقد كانت تتحول كل يوم الى أم له، وكان يتحول بالنسبة اليها الى رجل محرم. «لقد كان دائما رجلا رائعاً، ولكنه لم يكن أبداً إلا أخي»(ص١٨٧) ترى ماذا عساه أن يكون سوى ذلك؟ وطالما انه لا سيتطيع ان يكون شيئاً آخر بالنسبة إليها، أعني طالما انه من المستحيل ان يكون لها غير أخ، فمن المتعذر على صلته بها ان تدوم، ولا بد لها من أن تتدمر في «لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي.. فما الذي تتوقعه إذن (يا حامد؟)»(ص١٨٧) «ما الذي كنت تعتقده يا حامد المسكين؟ ان يظل المحراث محرماً على هذه الأرض الخصبة؟ أن أصرف حياتي أمام سروالك المعلق..»(ص١٩٤) لفظة «المحراث» تعيدنا من جديد الى فكرة الخصوبة السابقة، وكذلك الى عبارة «أنصال الفولاذ». والأهم من ذلك أن

صوت مريم هنا هو البعد الواقعي الصارخ في اعماق غسان. كل الذي تقوله مريم في هذه العبارات هو: المرأة لا بد من اتصالها برجل. وهذا يعني ان على الصراع الدائر في داخل الكاتب وفي داخل بطله حامد، هذا الصراع الحامل للتناقض بين قبول العلاقة الجنسية بدنسها وبين رفض هذه العلاقة سعياً وراء الطهر، اي بين الرومانسية والواقعية، على هذا الصراع ان يهمد تواتراته. إذا ما تمعنا هذه المقبوسات الصغيرة الأخيرة فاننا سنرى ما نتبين منه أن العلاقة الجنسية مطروحة هنا طرحاً تجريدياً، أعني انها ليست علاقة بين إمرأة وعشيقها، أو بين إمرأة وزوجها، بل هي مجرد «ارتطام برجل حقيقي». وماذا تعني لفظة «حقيقي»؟ حامد هو أخوها، أما الآخر، كائنا من كان، فهو الرجل الحقيقي، أي الرجل غير المحرم. وإذا ما حاولنا متابعة التحليل فاننا سنشتبه بوجود عقدة حب الأقارب، ولا سيما التثبت النفساني على الأخت، التي هي هنا بديلة الأم الغائبة. ويمثل صوت مريم البعد الأخلاقي لهذه العقدة، أعني البعد المقبول اجتماعيا، وهو النكوص عن الأخ نحو الزوج، في حين لا يستطيع حامد ان يتخلص من التثبت الذي يعاني منه. انها تريد ان تجد «رجلا حقيقيا». بمعنى غير محرم. ولهذا فانها تسأله عما اذا كان قد عشق امرأة أم لا. ومع ذلك فإنها تعيش حالة صراع، إذ من الواضح أنها تتأرجح بينه وبين زكريا. إنها شديدة الإعجاب بحامد الذي يصغرها بكثير، ومع ذلك فانها تريد رجلا آخر، حتى لو كان زكريا «النتن». وكذلك فانها تريد ان تدفعه نحو امرأة أخرى لتتخلص من اي تثبت محرم. بزواجه من امرأة أخرى، وبزواجها من رجل «حقيقي» تلغى التثبتات وتنحل العقدة.

ما ينبغي التشديد عليه الآن هو انه لم يكن من قبيل الصدفة ان تأتي الأرض كبرهة تركيبية في بطولة الرواية، أعني كواحدة من شخصياتها. وإذا ما تمعنا الرواية جيدا فان شخصية الأرض لا تبدو رمزاً لفلسطين بقدر ما تبدو مجرد أرض، أية أرض، أو الأرض بمطلقيتها وتجريدها.

وحـامـد يشتبـه حتى بتلوث الأم: « هل أنت واثق انها لم تتزوج هي الأخرى؟»(ص١٩٧) ويعود حامد بالذاكرة الى الوراء، حين كان طفلا دخل غرفة نوم والديه «شهدتهما معا في السرير، اعتقد انهما كانا عاريين، ولكني لم أر الا ذراعـه العارية السمراء القوية حول خاصرتها البيضاء... هذا هو والــدي كله، هذا هو، مجرد ذراع: مرة تضــاجــع أمي ومـرة مضرجـة بالمـوت...»(ص١٩٩) صورة الأب هنا ثنائية الحال، صورة تلوث (مرة تضاجع أمي) وصورة مثل أعلى (مرة مضرجة بالموت)، أي شهيد. وحتى حين يصف حامـد موت أبيه فإن صورة التلوث لا تفارقه: «كانوا يحملونه ملفوفاً بمعطفين ملوثين...»(ص١٩٩). كانت الأخت بمثابة أم، ولكنها حين تزوجت أصبح على حامد أن يرتد باحثاً عن أمه الضائعة. ولكن احتمال كون الأم قد تزوجت (تلوثت) هي الأخرى، هذا الإحتمال أركسه في فكرة ولادة الإنسـان من التراب، أو أرغمه على التشبث بالأرض، حيث ينعدم التلوث تمامـا، فمنذ ان عرضت علينا الرواية موقف غرفة النوم، ومنذ ان عرضت اشتباه حامد بزواج أمه مرة ثانية، بات علينا ان نتوقع عدم وصول حامد الى الأردن، وأصبح علينا أن نتصور اصطدامه بكل ما يحاول أن يبعده عن الأرض. إن حركة الرواية برمتها، إذن، أعني مبدأها ومنتهاها، وكل ما فيها، محكوم بالمنطويات النفسية لحامد. وهنا تتبدى أزمة حامد كما لو انها أزمة ذاتية. هكـذا يتخـل أمـه تخاطبه: «يا حامد، يا ولدي الصغير! يا ولدي المسكــين! أكــان من الضروري أن ترتــطم بالعــالم على هذه الصــورة الفـاجعـة؟»(ص١٩٨) إذا اخـذت مسألة تلوث مريم من حيث هي رمز للسقـوط الفلسطيني، فان من الضروري ان **يرتطم** حامد بالعالم على هذا النحو، لان السقوط تم على الرغم منه. وإذا أخذت المسألة من حيث هي حادثة فردية تهم أسرة أبي حامد فإن الإرتطام ضرورة أيضاً، لانه نتيجة حتمية لسقوط مريم. ولكننا نشعر أن السؤال له ما يبرره، لأن القضية فردية تخص حامد نفسه بالدرجة الأولى (وربما غسان قبله)، وكذلك نشعر انه يحتوي على

شيء عميق. انه مرتبط تمام الارتباط بقول مريم: «ولم يدرك قط طوال عمره ان لحظة ارتطام واحدة مع رجل حقيقي ستودي بنا معا...»(ص١٨٧)، وكذلك بسؤالها الذي يتأسس أحد مستويي الرواية عليه: «ان يظل المحراث محرما على هذه الأرض الخصبة؟» حين نربط بين هذه النقاط الثلاث ندرك المستوى النفساني القابع في اسفل نسيج الرواية.

ومثلما تعيش مريم عقدة الذنب نتيجة لسقوطها، فان حامد يعيش عقدة الذنب هو الآخر، وذلك بسبب من خذلانه للأرض التي يرى فيها تجسيداً للطهر والتمنع عن الدنس: «لن يتبقى ثمة سوط يجلدك مثلما فعل صوت سالم طوال أعوام من الفراغ والصمت خلفها وراءه حين ذهب»(ص٢٠٠) صوت سالم هو نبض التبكيت الذي يدمر حامد من داخله. وبعد استشهاد سالم يهيمن على حامد شعور بان دوره سيكون غداً، ولكنه مع ذلك يبدو خائفاً من القيام بهذا الدور. وتناقشه مريم في هذا الأمر (ص٢٠١).

(مريم): «دورك أنت؟ لماذا؟ أنت لم تفعل شيئاً، لقد قتلوا سالماً لانه.. أنت تعرف سالماً على أية حال.. فلماذا يقتلونك أنت؟».

(حامد): «واغلب الظن انها كانت تريد ان تطمئنني، ولم تعرف أبداً انها حملتني ذلا جديداً، لماذا يقتلونك أنت؟ تافه آخر لا بأس من أن يكمل حياته ويموت تافهاً، يموت رخيصاً...».

عقدة الذنب وعقدة الدونية واضحين تماماً. ولكن ينبغي الا ننسى أن هذا هو حال حامد قبل ان «يرتطم» بصورة التلوث، بتدنس مريم. ولكنه حين اكتشف ذلك اندفع نحو الأرض دونما خوف على الاطلاق. وهنا تتطابق الأرض كأرض (كتراب مجرد) والأرض كوطن، تتطابقان في هوية واحدة، إذ تغدو الأرض كأرض خلاصاً من دنس الولادة، وتغدو الأرض كوطن خلاصاً من عقدة الدونية. وفي كلتا الحالين يأتي الخلاص من عقدة الذنب. وقد كان من الطبيعي أن يشعر حامد قبل تحركه بالذنب وبالدونية، فكل شيء ملوث

وهو عاجز عن فعل أي شيء. إن حامد يحمل في جزء منه عطالة أبطال «رجال في الشمس»، ولكنه يحمل كذلك الخصيصة التي تتيح له إمكانية تخطيهم. ومثلما يحكمهم شرطهم الخارجي، فان حامد يحكمه الزمن في النصف الأول من الرواية حيث يبذل جهوداً جبارة لتخطي الماضي الملوث: «وغابا معاً (العقربان) في قرع معدني صاخب لاثنتي عشرة دقة، وجاءت آخر الدقات كانتفاضة متعبة لدفقة المني الأخيرة...»(ص٢٠٢) ترى ما الذي كان سيحدث لو أن حامد لم يكن يتصف بنزوع جامح يحثه على ان «يغرز أصابعه في لحم الارض»؟ أعني ماذا كان سيحدث لو أن حامد لم يكن هارباً من دنس المرأة صوب طهر الأرض؟ كارثة أسوأ من كارثة الخزان. الأمر الذي يعني ان «ما تبقى لكم» كانت ستأتي تراجيديا ثانية، ولكن العنصر النفساني المتحكم بشكل الرواية وطبيعتها وتقنيتها قد وجهها هذه الوجهة التي لها. إن هذه الخصيصة النفسية التي يتمتع بها حامد، أي **نظرته** الى الأرض من حيث هي طهر يسد مسد دنس المرأة، هي أهم ما يميزه عن أبطال الخزان، وهي ما يحركه ويقيه السقوط التراجيدي المدمر. ولولا ذلك لما كان مصيره خيراً من مصير أبي قيس وأسعد ومروان، لا سيما وانه يبدي من الشعور بالتفاهة أكثر مما يبدون. فالأرض بالنسبة اليه شخصية حية، وليست شيئاً جامدا موضوعيا. والأهم من ذلك كله انها شخصية مزدوجة: فهي، من جهة، رمز النقاء الذي لا يتوفر في أخته، ومن جهة أخرى، سبب شعوره بالتفاهة، أي رمز الكرامة الوطنية. ومع ذلك فالأرض نفسها مدنسة، انها مدنسة بالاحتلال. وهي آخر ملاذ يلوذ اليه حامد، ولكن الغازي ينيخ على صدرها. لهذا كان لا بد من الاصطدام بالجندي الصهيوني، نتن الأرض، تماما مثلما أن زكريا نتن الشعب، أو نتن المرأة، أي عامل تلويثها. وهنا بالضبط نستطيع ان نفهم بشكل أوسع وأعمق لماذا كان من الضروري ان يرتطم حامد بالعالم على هذه الصورة الفاجعة: كل شيء مدنس حتى الأرض، حتى الأم نفسها، الأرض والأم اللتين يهرب باتجاههما فراراً من أخت يكره الصورة التي

ستتحول اليها بعد الولادة: «ستتحولين الى أمرأة مترهلة ذات بطن منقوش كأنه مصاب بالجدري»(ص١٨٤) «لك جسد هائل لا تدركين جماله، وغداً حين تبيضين بيضتك الكبيرة ستنقلبين الى جبل صغير من اللحم وتفقدين كل شيء عدا قطعة الصراخ تلك التي ستقلب حياتك الى جحيم.»(ص١٨٤) وهي أخت «يفضل ان يقتلها على أن يراها مع أي رجل»(ص١٧٧). هكذا، «مع أي رجل»، أكان زوجاً أم عشيقاً. إذن، كيف لا يرتطم حامد بالحياة على هذا النحو الفاجع؟ وهنا نملك ان نفهم لماذا كان حامد يقول باستمرار: «الصداع يحطم رأسي»(ص١٦٦). حتى الوقت الذي منحت مريم نفسها خلاله لزكريا اعتبره حامد مسروقاً منه: «لقد اعطته نفسها في ربع ساعة مسروقة منه»(ص١٦٧). فحامد ممزق بين أخت مدنسة وبين أم يحتمل انها تزوجت (تدنست) هي الأخرى: «تصورها تقول لك: كنت اصغر من الاربعين، وكنت وحيدة تماماً، وكان علي أن أختار بين ان أمضي حياتي خادمة عند خالك وأولاده، وبين زوج يشتري لي -حين اموت- كفني وبلاطتي.»(١٩٧) لقد كانت مريم بمثابة أم له، ولكنها حين تزوجت بات على حامد ان يرتد باحثاً عن أمه الضائعة. غير انها هي الاخرى يحتمل ان تكون قد تزوجت. فما العمل؟ الالتجاء الى الارض كحل للاشكال، ولكن الأرض مدنسة بالاحتلال هي الأخرى. فكان لا بد لحامد من مواجهة عالم كله دنس وان يرتطم بهذا العالم بصورة فاجعة.

في «ما تبقى لكم» ليس الدنس والطهر متعارضين فحسب (حامد نقيض زكريا، بل ونقيض مريم أيضا؛ الأم نقيض مريم؛ سالم نقيض زكريا، الأرض نقيض مريم وأمها)، بل ان هنالك علاقة تضمُّن جوهرية تدغم الطهر بالدنس. ولهذا فان الدنس نفسه يستحيل الى القوة التي تنفيه، وذلك حين تقوم مريم بطعن زكريا. إن مريم هي حوار الدنس والطهر في تضمن احدهما للآخر، وهي كذلك حوار مع زكريا في علاقتهما الضرورية. وبالمقابل

فان حامد (البحث عن الطهر) هو حوار (غير شفوي) مع الجندي الصهيوني الذي لا يمكن ان يوجد بدون حامد، مثلما لا يمكن لحامد ان يوجد بدونه. إن علة وجود أي من هذه الكائنات الأربعة هي علاقته بمقابله، او تلاحمه مع مقابله. وبسبب من هذا التقابل المتلاحم كان كل شيء في الرواية ينبض ويدق، حتى الأرض والصمت ينبضان. إن هذا النبض المواكب لحركة القصة هو صوت الحيوية والنمو الرابض في الكائنات وهو رمز قصدي أو شعوري، للتعبير عن درجة التحول الحاضنة للحركة. كل شيء ينبض، وهذا يعني ان كل شيء يتحرك، ويعني ان ثمة ولادة قادمة. وزكريا يدرك هذا جيداً، ولذا فانه يعرض على مريم إمالة ساعة الحائط، التي هي رمز للزمن بوصفه مقياس الحركة وحاملها، كي يوقف هذا النبض الذي يدفعه نحو مصيره. ومن هنا كان النبض هو الشكل المحسوس للصراع.

إن زكريا هو الوحيد المرشح للسقوط، وهو يشعر بذلك. ومريم لا تملك ان تتخطى ذاتها، ان ينتصر مضمونها على مضمونها، الا بقتل زكريا واسقاط الجنين. وقتل زكريا ليس مجرد انتصار للارادة على الوهن التاريخي، او للطهر على الدنس، وكفى، وليس تحرير الارداة من سمة العطالة فقط، بل هو قبل كل شيء الضرورة التاريخية الناجمة عن حركة حامد وانتصاره على الجندي الصهيوني. «حدث شيء لحامد هذه اللحظة. لقد احسست ذلك في أعماقي»(ص٢١٦) فاثناء قراءة الرواية لا نتوقع اطلاقا أن تقوم مريم بطعن زكريا، بل ما نتوقعه هو أن يقوم حامد بطعن الجندي. ولكننا نفاجأ بعكس ما توقعناه، إذ يقطع الكاتب مشهد تلاحم حامد مع الجندي ليعود بخيط الحدث الى زكريا ومريم. وليس من باب الصدفة ان يترك مصير حامد والجندي معلقاً، بل هو أمر تعمده غسان قطعاً. لقد ترك النقيضين في حالة تلاحم وتقابل، وترك الحل مفتوحاً، تركه لذمة التاريخ. فاذا كان فحوى «ما تبقى لكم»، من حيث مستواها الظاهري، هو تحرير الارادة **المعتقلة** تاريخياً،

لا تحقيقها، لا انتصارها الكامل على نقيضها، الأمر الذي يعكس تماما مرحلة من مراحل التاريخ الفلسطيني فاننا ندرك لماذا اسدل غسان الستار على علاقة حامد بالجندي الصهيوني. ها قد تحررت المشيئة الوطنية، وها قد بدأ الصراع من جديد، أما حسم هذا الصراع فهو متروك للتاريخ، وان يكن غسان قد أفصح عن كيفية تجاه هذا الحسم، وذلك بتفوق حامد على الجندي. إن هذا الصراع المفتوح، والذي لا يستطيع أحد إغلاقه أو حسمه في المرحلة الراهنة، هو المعنى الـذي يكمن وراء التـوقف عن ملاحقـة ما يجري بين حامـد والجندي. لقد برهن غسان على عظمة روائية، وعلى تعمق في فهم الواقع وامانة في تصويره، حين خطا هذه الخطوة، إذ لو ترك حامد يقدم على قتل الجندي لكان قد دلل على طفولة فنية يخسر العمل كثيراً من قيمته بسببها. إن شروط قتـل الجنـدي الصهيوني لم تكن قد اكتملت بعـد، فحـامـد محاط بالصحـراء، وآليات العـدو يسمع هديرها عن قرب، واحتمال الاصطدام بدورية معادية شيء في البال، وحامد لا يجيد استعمال السلاح الذي طوح به بعيداً إثر استخلاصه من العدو، والشمس حارة قاتلة، وقد لا يستطيع حامد ان ينجو من جحيمها. ان شرطاً واحداً فقط هو الذي حضر: الارادة. ولكن الشيء (النصر) لا يحضر الا بحضور كامل شروطه. كل ما طرحه غسان في هذا الموقف هو أن الارادة قد انعتقت من محجرها، وان الحركة قد بدأت تتسارع بسبب من احتضان الاطروحة لنقيضها، اي بسبب من تطويق حامد للجنـدي بيديه الحديدتين المحررتين من ربقة الزمن الماضي الذي هو عار الفلسـطيني. إن هذا التـطويق عينـه -كحركة مسرحية- هو تحقيق تركيبة الضدين المتناقضة في داخلها. لقد اشتبك، أو التحم، كل منهما بالآخر، ولا فكاك لاحدهما عن الآخر الا باعدامه. ولكن المؤشرات تشير الى أن إعدام حامد هو الأقل احتمالا. في «رجال في الشمس» كانت الأطروحة مفكوكة عن فرقها او نفيها (الفلسطيني بعيد عن الصهيوني)، كانت علائم الهوية الايجابية غائبة تماما، إذ الأبطال محكومون بجملة شروطهم وعاجزون عن الفعل فيها،

أما في «ما تبقى لكم» فالأمر على النقيض تماما، إذا القدرة على المبادرة هي الأطغى على أحداث الرواية.

وقتل مريم لزكريا، وكذلك اسقاطها للجنين، يعني تحرر ارادتها هي الاخرى، ونظافتها من الدنس الذس سببه سقوطها الشخصي. ولكن سقوطها الشخصي نفسه هو نتيجة سقوط الشعب. لو لم تسقط يافا لتزوجت مريم من فتحي ولما تدنست. أما الآن فقد «ضاعت يافا ايها التعيس، ضاعت، ضاعت، وضاع فتحي، وضاع كل شيء». إن سقوط مريم هو كناية عن سقوط الشعب، مثلما هو نتيجة له. وانتصارها على زكريا هو تحرير هذا الشعب من دنس السقوط وامتلاكه لارادته. فهنا نجد مريم تكمل حامد الذي سبقها الى تحرير ارادته. فالرواية ذات محتوى واقعي تماماً، وهي أمينة جداً تجاه الواقع. كل ما في الأمر اننا تخلصنا من دنس السقوط، وذلك من خلال السلاح والدم، هذين العنصرين الغائبين تماماً عن مناخ «رجال في الشمس» حيث يموت الأبطال اختناقاً دون ان ينزفوا سوى عرقهم.

لم يكن زكريا مجرد بذرة للحركة في خط تطور حامد، بل هو كذلك بذرة للحركة في خط تطور مريم. ويسعنا أن نرى فيه فرقاً بين مريمين: مريم الدنس ومريم الطهر، ودون الغاء هذا الفرق فان مريم ستظل رابضة في العطالة. ويأتي انتقال مريم من الدنس الى الطهر على شكل توسط، اي كخطوة تتجاوز ما قبلها لتمهد للارتقاء الى ما فوقها. فهي، إذن، الحقيقة التجسيدية التي هي وحدة الأنا وما يعارضها. ولهذا فانها أكثر واقعية من حامد الذي لا يمثل الا البحث عن النقاء، وأكثر واقعية من زكريا الذي لا يمثل الا السلب، عامل الدنس النابض في قلب الحقيقة. وهكذا يتدرج الخط من زكريا الى مريم، ومن مريم الى حامد، ومن حامد الى أمه التي هي رمز الطهر المشكوك بوجوده في الواقع. أما الجندي الصهيوني فهو عين جوهر زكريا، ولكن على شكل ظاهرة أخرى. انه دنس الأرض. وتلاحم حامد معه يمثل

حقيقة تجسيدية تعادل حقيقة تلاحم مريم وزكريا. فلما كان حامد هو البحث عن النظافة، والجندي هو الفرق بين الدنس والنظافة، فان تحاورهما يعني انحلال الهوية وما يعارضها في موقف واحد. وهنا لا تظل الهوية مجرد برهة تجريد، بل تنحل في تشخيص عياني، أي ان حامد لا يبقى تهويماً ونزقاً يرفض واقعاً دنساً، يرفض أختاً تفتقر الى النظافة، ويبحث عن أم ليست موجودة الا في مكان شبه مجهول (كأنما هي في عالم المثل)، بل هو يصطدم بجدار عياني سميك، بجندي مدجج بأسلحة فتاكة. وبهذا الاصطدام وحده يتحول حامد من برهة مجردة (من رفض مفرغ من جوهره) الى عيان ملتحم بنقيضه او بمن يقابله. ان حامد لا يملك ان يبلغ أمه الا بالغاء الفاصل الذي يفصله عنها. عند ذاك تفلت هويته من فرقها، من سوادها، وتستحيل الى بياض محض. ولما كانت الأم هي الصبوة المرموقة، وبتالي تمثل هذا البياض الخاص المفقود (على الرغم من شكوك حامد بنقائها)، فانها تطرح من حيث هي كينونة خالصة من التركيب أو النقيض. إن نقيضها الوحيد هو الأرتياب بنقائها، لا بوجودها. زكريا ومريم في كينونة واحدة مركبة؛ حامد والجندي في كينونة واحدة مركبة أيضا، الأم وحيدة، وغير شاخصة، وموجودة في مكان شبه مجهول. فاذا كان الفن العظيم هو فن التنميط، فن صنع النماذج، فان هذه الرواية عظيمة، لانها قدمت النماذج العاكسة للواقع بأمانه.

ولما كانت مريم هي حس الدنس الخانع، والذي هو جزء من محتوى الضمير الفلسطيني، فان انتصارها على نقيضها مشروط بانتصار حامد على الجندي. ولهذا نلاحظ أن الصراع بينها وبين زكريا كان يتصاعد بتصاعد الصراع بين أخيها وعدوه. وبذلك نرى الصراع يسير على محورين منفصلين ولكنهما متشارطان متحاوران. «ما تبقى لكم» رواية صراع حاد، صراع يستهدف استيلاد الشروط التي لا يحضر الخلاص بدونها. والصراع هنا خارجي وداخلي. فحامد الذي يتحسس دنس الأرض والأخت والأم يشعر بانه لم يتبق له شيء على الاطلاق. ولهذا فهو مرغم على الاتجاه نحو التصارع

مع الخارج. إن العنوان يضيء الرواية تماماً، وهذه مسألة لم ينتبه اليها أي من نقاد غسان. ترى ماذا يعني الحاح الرواية على طرح هذا السؤال: «ما تبقى لكم»؟ إنـه يعني شعوراً بالاختناق يعيشه حامد، ويعني صراعات داخلية هائلة تترك صدوعاً عميقة في نفسية البطل. والجواب على سؤال حامد هذا هو: لم يبق الا الصراع.

والصراع متسارع يحتضن متضادات بعيدة كل البعد عن العطالة. ولعل الفارق الأساسي بين «رجال في الشمس» وبين «ما تبقى لكم» هو العطالة التي يبـديهـا أبطال الرواية الأولى، والنقض الذي يمارسه بزخم وفاعلية أبطال الثانية. فاذا كانت العطالة في الأولى هي التي ولدت المأساة، فان الصراع (وخاصة الصراع الداخلي) في الثانية هو الذي حقق الانتقال من حالة الى أخرى. ولقد أصاب كل من رأى في «ما تبقى لكم» تكميلا لرواية «رجال في الشمس»، ولكن شريطة ان نفهم هذا التكميل من حيث هو انتقاض، اي من حيث ان «مـا تبقى لكم» ترفع لحظة الادانة عن المدانين. فاذا كانت «رجال في الشمس» من نتاج عقدة الذنب، فان الرواية الأخرى تقع على نقطة تتوسط بين هذه العقدة وبين انحلالها.

غسان الذي يستوعب الحدود المتنقلة للشيء، يعلم ان الارادة الغائبة التي عكستها «رجال في الشمس» لن تظل غائبة طوال التاريخ. انها مجرد برهة سرعان ما تنطفىء لتتجلى الإرادة بكامل حضورها في «ما تبقى لكم»، أي ان التاريخ المعتقل اخذ يهشم محجره الصخري. إذ ليس صدفة ان تظهر هذه الرواية عام ١٩٦٦، أو إثر بدء حركة التحرر الوطني. لقد جاءت كل من الروايتين عاكسة تماماً لمرحلة من مراحل تطور شعب. فالرواية الأولى تدين وتطالب بالتخطي، اما الثانية فتدين وتتخطى في آن معاً. انها تسقط ما يعجز عن التخطي وما يعرقله، فضلا عن أن حامد يمثل نقمة غسان على سلبيات الحاضر.

ولما كانت هذه الرواية انعكاساً للمضمون الروحي لشعب معين في مرحلة معينة، فقد جاء الأبطال لحظات تركيبية في وعي ذلك الشعب. زكريا هو الوعي الفلسطيني في خبله الذي أدانه غسان في «رجال في الشمس». انه الضمير، لا في عدم قابليته للافاقة فحسب، بل وفي عدم إحساسه حتى بسقوطه الفردي. وإذن فانه لا يمكن وضع حد لسباته الا بتدميره. فهو يقضي الليلة التي تستغرقها الرواية نائماً لولا ان مريم كانت توقظه بين الفينة والأخرى. والزمن بالنسبة اليه عدم، إذ الساعة المعلقة على الجدار عكاز بطيء الوقع. اما مريم فهي الضمير في قابليته للافاقة من السقوط، بل هي قبل كل شيء القلق الناجم عن السقوط، والقلق الذي يحدثه رحيل حامد، هذا الرحيل الذي يحرك فيها الشعور بالإثم، والذي يبعث فيها اليقظة الدائمة، فهي لا تنام ابداً. ولكنها لا تشعر بالسقوط الجماعي الا بعد ما تسقط فردياً. انها الضمير في تحسسه لحالته، وفي امكانية استعيابه للسقوط الجماعي، شريطة أن يهزه سقوط فردي خاص. وباختصار انها الوعي الفلسطيني في معاناته لعقدة الذنب.

أما حامد فهو الضمير في توثبه وفي يقظته الدائمة والفاعلة دونما حاجة الى سقوط فردي خاص. لهذا كان حامد نقيضا مباشرا لزكريا اكثر مما هو نقيض لمريم. ورحلته الهادفة الى النقاء هي رمز لدرس كبير يقدمه غسان: كل محاولة لبلوغ الطهر الفلسطيني لا محيد لها عن العبور بفلسطين المحتلة. إن زكريا نتن لانه لا يستطيع ان يدرك هذا، ولانه يقف في وجه من يحاولون تنفيذ هذا العبور (قضية سالم). إنه، إذن، لحظة الحطة والتقاعس في السقوط الفلسطيني، والحالة التي لا يمكن للفلسطينيين ان ينهضوا دون تدميرها في ذواتهم. وهو، على أية حال، الداء الفلسطيني الذي أفرزه السقوط الجماعي. ويأتي حامد كنقيض له بسبب من كونه يمثل الريادة التاريخية، فهو يجتاز المسافة التي لم يحاول أحد اجتيازها طوال ست عشرة سنة. لهذا فهو الضمير

لا في يقظته فحسب، بل وفي تقحمه لقطاع الفعل التاريخي وفي تحفزه للانقضاض. فهو، إذن، الروح في حالته المثلى. أما مريم الملوثة (ولكن القابلة للتنظيف) فانها تملك ان تتخلص من رجسها شريطة ان يقوم الرواد بفتح العراك مع العدو. وهذا ما حدث بالفعل. لقد أسقطت الجنين وطعنت زكريا (الجانب الاسترخائي في الضمير الفلسطيني) بعدما استطاع حامد ان يتفوق على الجندي الصهيوني. ومن هنا نفهم كيف يتعاضد الشكل والمضمون على بسط معنى الرواية. لم يكن صدفة أن لجأ غسان الى تقنية اللحظات المتحاورة في بناء روايته هذه. إن ما يجري مع حامد (الفدائي الناهض) في النقب يؤثر على الحدث الجاري في غزة (على الشعب في المخيم)، وحالة غزة هي التي دفعت حامد باتجاه النقب. وبمجرد رحيل حامد يتحرك حس العون في مريم. إذن، الأشياء متحاورة، ولهذا فانها تحتاج الى طريقة حوارية في التعبير. إن تعالق الأبطال هو التوأم المضموني لهذا النهج المتعالق، الأمر الذي يعني ان الشكل في حالة وحدة مع المحتوى ومع التقنية. فالشكل والمضمون متشارطان.

لست أريد ان أنكر التأثر الواضح لهذه الرواية برواية «الصخب و العنف» لوليم فوكنر. فهي مثلها تعالج الدمار الذي يحل بأسرة معينة. ومثلما ان بناء رواية فوكنر يتجه من اللاعقلاني الى الموضوعي، فان رواية غسان تأخذ المعنى نفسه، إذ تتجه هي الأخرى من عالم غير متوافق مع العقل نحو عالم عقلاني نبلغه بالصراع. ومثلما نجد في «الصخب والعنف» اهتماما بالزمن، وتضارباً بين زمنين، وبين ساعة كونتين المكسورة وبين ساعة دلسي المرعبة، كذلك نجد ساعة حامد المكسورة وساعة مريم المخيفة. وتشترك الروايتان حتى في نزعة حب الأقارب، والفارق بينهما في هذا المضمار هو ان هذا الحب سافر في رواية فوكنر ومخبوء في الياف غسان. وتشترك الروايتان كذلك في انهما تقدمان عالماً ملغمياً تتمازج فيه عدة قضايا **وموضوعات. مع ذلك** كله فان غسان يمتلك خصوصية تحقق له التفرد، وهي انه استطاع ان يطبق

هذه النهاجية على وضع بعينه، او على موضوع ذي طابع تاريخي. ان رواية فوكنر ذات بعد كلي، أو كوني كما يمكن ان يقال، أبطالها أفكار وحالات نفسية، في حين ان موضوع غسان وأبطاله هم جوانب لضمير شعب بعينه، لا للضمير الإنساني بمفهومه الكوني. وهذا يعني ان فوكنر قد تعامل مع الكوني وكفى، في حين أن غسان قد تعامل مع المحلي ورفعه الى أفق الكونية من خلال تقديم بطله المقهور كرمز لكل اشكال القهر التاريخي.

«أم سعد» والتفكك البنائي

من الواضح ان عدداً لا يستهان به من القصص الفلسطينية لا يأخذ بالحسبان مسألة هامة فحواها ان الصراع -أكان بين البطل ونفسه أم بينه وبين الخارج- هو الخامة الاساسية في نسيج الفنون القائمة على الحدث، ولا سيما الرواية والمسرحية. وهذه مسألة ذات شأن خطير. إن دفع الصراع الى المدى المطلوب يؤثر على الرواية من جهتين: من جهة حبكتها، ومن جهة شخصياتها. وهذا يعني ان بنيان الحبكة لا يحقق من الصلابة الا بمقدار ما يحقق من الصراع، وان إنشاء الشخصية يتناسب طرداً مع حدة وعمق الصراع الذي تعيشه هذه الشخصية. وإذا ما تأملنا «أم سعد» وجدنا ان عدم دفع الصراع الى اقصى مدى ممكن قد انعكس على الحبكة والشخصيات معاً، فجاءت الاولى مفككة واهية، بل وغائبة الى حد ما، وجاءت الثانية محرومة من اغتنائها بالابعاد الواسعة والحضور الثقيل.

ما الذي تبحثه «أم سعد»؟ أعني ما هو موضوعها؟ إنها تبرز الانقلاب الكبير الذي طرأ على الحياة الفلسطينية إثر نشوب المقاومة. ولكن، كيف تبسط هذا الموضوع؟ إنها تقدمه عمودياً وليس رأسياً، بمعنى انها تبسط حالة ولا تنسج حبكة. وهذا يتضمن بالدرجة الأولى انها تنتهي حيث تبدأ. فما من ضرورة تحكم تطور القصة سوى ضرورة واحدة هي تبرعم الدالية. والدالية (المكافىء الخارجي للمعنى في الرواية) هي شيء هامشي، على الرغم من

دورها في إنارة المعنى. وإذا ما تفحصنا الدالية وجدناها مبرعمة منذ البداية (ص٢٤٩):

- «قضيب ناشف».

- «انه يبدو كذلك، ولكنه دالية».

وهكذا، عبر سلسلة من المحاورات المتقطعة وذات المضمون غير المتلاحم، تصف الرواية جملة التحولات الجذرية التي تطرأ على المخيمات وعلى الشعب الفسطيني إثر نشوء حركة التحرر الوطني. إن «أم سعد»، إذن، ليست رواية لانها لا تعدو كونها تعاقباً للوحات متفاصلة تتعامل مع التبدلات الواسعة والعميقة الطارئة على الواقع. وفضلا عن ذلك فانها تعرض للتبدلات بنهاجية مسطحة خالية من الثراء النفساني ومن كل أشكال نفاذ البصيرة.

ولما كان النسيج مفككاً كان بوسعنا ان نحذف من جسد الرواية ما نشاء وأن نضيف اليها ما نشاء (مما هو في موضوعها) دون ان نشعر بأي فرق جذري، الأمر الذي يعني انها واهية البنية وغير متلاحمة العناصر. وفضلا عن ذلك، فان وصف التغيرات الطارئة على الشخصية الفلسطينية لا يأخذ بالحسبان البعد النفسي لهذه الشخصية. وأهم ما نراه من هذه الزاوية هو ارادة الاستمرار والصمود التي أخذ الجيل الجديد من الشباب الفلسطينيين يتحلى بها. فبينما يحاول مختار المخيم (وهو يمثل الجيل الأول من الفلسطينيين، ذلك الجيل المهزوم الذي ترسخت فيه هوية الهزيمة، والذي أدانه غسان في «رجال في الشمس») أن يقنع سعد ورفاقه بالتخلي عن محاولاتهم النضالية، فاننا نجد سعداً مصممًا على المضي حتى لو كلفه ذلك حياته. ومن اللقطات النفسية البارزة، التي تحاول ان تولج في الرواية نبضاً صميمًا يمتن نسيجها، نواجه تلك البرهة التي يرى سعد خلالها أمه انى يتجه. هذه الأم رمز الأرض، تماماً كما كانت الأرض رمزاً للأم في «ما تبقى لكم». ولعل ما يريده غسان -فنياً-

من خلال هذه اللقطة الروائية هو أن العلاقة بين المقاتل والأرض علاقة حميمة أشبه بتلك التي تقوم بين الطفل وأمه. إنها تمنحه العون دوماً.

ولكن هذين الموقفين الصغيرين لا يستطيعان نشر الحيوية والدفق الايقاعي على مجمل الرواية، مما يعني ان «أم سعد» تظل محرومة من استخراج ونشر الحياة الباطنية التي هي النبض الصميمي الذي يرافق كل عمل فني ليصنع منه فناً. وليس هذا وحده مما يحرمها من كونها رواية. إذ على الرغم من انها تتعامل مع الواقع في **شموليته** -وهذا هو موضوع العمل الروائي والفرق بينه وبين الأقصوصة التي تتعامل مع قطعة صغيرة مجتزأة من الواقع- فانها لا يمكن أن تعد رواية على الاطلاق، لانها لا ينظمها قانون الضرورة الذي لا تقوم الرواية بدونه. كل رواية تبدأ من نقطة وتتطور تطوراً ضرورياً وحتميا لتبلغ نهاية تختلف كليا عن نقطة البداية، أي انها تسير سيراً افقياً. والرواية الأصيلة تجيب دوماً عن سؤال كبير: لماذا حدث ذلك. «رجال في الشمس» تجيب عن علة حدوث الكارثة، فتقول انها العطالة، و «ما تبقى لكم» تجيب عن اسباب اتجاه حامد نحو المصادمة، فتقول انه حس الدنس الخانق. اما «أم سعد» فلا تخبرنا شيئاً عن علل التحولات العميقة الآخذة بالترسخ في المجتمعات الفلسطينية، بل هي تكتفي بتقديم جملة من التقارير المتفاصلة عن هذه التحولات، وهي تقارير سردية وصفية تتصف بالسطحية. ومثل هذه الحال تنكر ما فحواه ان كل رواية هي قبل كل شيء سلسلة أحداث عضوية الترابط تتطور الشخصيات فيها وبها في آن معاً. ان تطور أبي سعد لا ينتشر فوق الرواية كلها، بل هو يأتي في نهاية المطاف، فكأنما هو موجود ليؤكد ان الثورة قد ربطت جميع الناس بعجلتها. لقد كان بوسع غسان ان يتخذ من أبي سعد بطلا أساسيا للرواية يبدأ به لا منتميا وينتهي به مناضلا، مبينا خلال ذلك التراكمات النفسية للتحول الطارىء على شخصيته. ولو انه فعل ذلك لقدم رواية تخضع لانضباط الضرورة فتحقق التلاحم البنياني مثلما تحقق سعة الشخصيات وعمقها.

وبـايجاز، ثمة ثلاثة عوامل حرمت -بغيابها- رواية «أم سعد» من ان تكـون رواية، على الـرغم من تعاملها الشمولي مع الواقع . وهذه العوامل الثـلاثة هي ضحالة الحياة الباطنية التي تجعل للشخصية ثقلا مادياً كثيفا، وعدم خضوع الحبكة (هذا إذا قبلنا ان لها حبكة) لقانون التطور الضروري المتراص المسار، وأخيرا تراخي الصراع الذي من شأنه ان يحيل الأحداث والشخصيات الى تجسيدات هلامية مهوشة وغير مكتملة الحضور.

ولكننا، مع ذلك كله، نلاحظ ان شخصية أم سعد نفسها صورة فنية رائعـة للانسـان الفلسـطيني المتفائل في أواخر الستينات. وربما كانت هذه الشخصية هي الإيجابية الأساسية للرواية.

«عائد الى حيفا»

تظل فكرة الادانة مسيطرة على عقل غسان، وهي فكرة ذات علاقة وثيقة بعقـدة الـذنب. وبـوسعي القـول ان هذه العقـدة هي ما يؤسس العلاقة التحتانية لرواية «عائد الى حيفا»، وانه لا يمكن ان توجد هذه العقدة الا وهي في حالة تضايف مع فكرة الادانة ومع الشعور بالتقصير. ولكي ندلل على ان عقدة الذنب هي القلق المركزي للرواية، يكفي ان نقتبس منها هذا المقطع الطويل. يقول دوف في حواره مع سعيد (ص٤٠٦):

«كـان عليكم الا تخرجوا من حيفا. وإذا لم يكن ذلك ممكنا فقد كان عليكم بأي ثمن الا تتركـوا طفـلا رضيعا في السرير. وإذا كان هذا أيضا مستحيلا فقد كان عليكم الا تكفوا عن محاولة العودة. . . اتقولون أن ذلك أيضا كان مستحيلا؟ لقد مضت عشرون سنة، يا سيدي، عشرون سنة! ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك؟ لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا. أيوجد سبب أكثر قوة؟ عاجزون! عاجزون! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل! لا تقل لي انكم أمضيتم عشرين سنة تبكون!

الدموع لا تسترد المفقودين ولا الضائعين، ولا تجترح المعجزات! كل دموع الأرض لا تستطيع ان تحمل زورقا صغيرا يتسع لأبوين يبحثان عن طفلهما المفقود. . ولقد أمضيت عشرين سنة تبكي. . أهذا ما تقوله لي الآن؟ أهذا هو سلاحك التافه المغلول؟»الحقيقة ان هذا هو صوت ضمير غسان نفسه، تبكيته الذي يعيشه بعمق. إن غسان يخاطب نفسه ويدينها، ويخاطب الفلسطيني ويدينه. ولهذا لم يكن صدفة ان يصاب سعيد (رمز الفلسطيني في الرواية) « بدوار مفاجىء يعصف به» فور سماعه لحكم الادانة يلفظه التاريخ في وجهه. أو يلفظه هو في وجه نفسه. في ميسورنا الذهاب الى أن المحرك الحقيقي، والمؤسس الفعلي (البنية المتزمنة) لروايات غسان كنفاني هو عقدة الذنب، اي شعور الفلسطيني بقصوره إزاء واقعه التاريخي.

إن ماضي الإنسان الفلسطيني هو عقدته. «وفجأة جاء الماضي، حاداً مثل السكين»(ص٣٤٦). ولكي يتجاوز الماضي، لكي يتخطى السقطة، لم يعد أمامه سوى ان يلتحق ابنه خالد بالفدائيين. فاذا كان دوف رمزاً للماضي الفلسطيني المهزوم وسببا للعقدة الثقيلة، فان خالد هو رمز المستقبل وخطة تجاوز العقدة. يقول سعيد «أن دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي»(ص٤١٢). وربما كان غسان واعياً لاختيار أسمي الولدين، وربما فعل ذلك عفوياً. ان خلدون (أو دوف) هو التشويه العامي لاسم خالد، أما خالد فهو «الباقي» أو المستمر، والمستمر هو المستقبل لا الماضي المشوه. فمحو المستقبل للماضي هو جوهر هذا العمل الفني الذي يحمل عنوان «عائد الى حيفا». أما الفكرة التي بسطها حوار سعيد مع دوف، والرامية الى أن الأنسان هو القضية، وهي التي تمحورت حولها كل النقود التي وجهت الى هذه القصة، فليست اكثر من فكرة ثانوية لا تقع في نواة هذا العمل. والحقيقة أن عقدة الذنب وفكرة الادانة لا تقتصر على لحظة واحدة في الرواية، فنحن إذا ما تتبعناها منذ بدايتها وحتى ختامها بحثا عن هذه العقدة لوجدناها في كل صفحة تقريباً. فليس صدفة أن يأتي آخر سطر في الرواية على هذا النحو:

«أرجوا أن يكون خالد قد ذهب أثناء غيابنا؟» إن سعيد مضطر الى أن يقبل بالتحاق ابنه بالفدائيين، لان ذلك الالتحاق وحده هو الكفيل بتخليصه من عقدة الذنب. وعلى ضوء هذا السطر الأخير تنار القصة كلها ويتضح أن الاندفاع نحو مستقبل نظيف هو غاية العمل برمته. والحقيقة أن قبول سعيد بالمشروع الذي أزمع ابنه خالد ان ينفذه هو الضرورة الوحيدة التي تحكم الرواية. فسعيد يبدأ رافضاً للاجراء التاريخي الذي سينفذه الابن. والتناقض الكبير الذي يقفز أمامنا هنا هو أن سعيد متأكد منذ الانطلاق من ادانته ومتحسس لذنبه، فلماذا يقبل التحاق ابنه بالفدائيين؟ ان حواره مع دوف لم يأته بجديد، فما سر هذا التطور الذي طرأ على شخصيته فجعله يقبل باقدام خالد على تنفيذ مشروعه؟ لعل هذه هي احدى النقاط التي تلغي ضرورة التطور، وبذلك تلحق شرخاً عميقاً في معمار القصة.

والأهم من ذلك كله ان «عائد الى حيفا» تعتمد على الحوار اكثر مما تعتمد على الحدث. وهو حوار يستهدف بسط افكار بالدرجة الأولى، ويستهدف ان يعرض حالة داخلية تفتقر الى العمق. وفضلا عن ذلك، فان هذا العمل يتناول الواقع مجزوءاً، أي أنه تنقصه الشمولية التي هي شرط أساسي لكل عمل روائي. ولما كان البحث في جزئية من جزئيات الواقع هو ميدان القصة القصيرة فان «عائد الى حيفا» ليست رواية وانما هي أقصوصة ممطوطة بعض الشيء.

المجزوآت:

خلف غسان ثلاثة مجزوآت هي بمثابة بدايات لروايات ربما كان سيتاح لها ان تصبح أعمالا فنية جبارة. ولا بأس في القاء نظرة عليها الواحدة إثر الأخرى.

العاشق :

تقول لجنة التخليد في مقدمتها للمجزوآت الثلاثة (ص٤١٥) : «قد تكون هذه القصة هي الملحمة التي كانت دوماً في ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، منذ مطالع القرن وعبر السنين اللاحقة، والتي استمع من أجلها الى عشرات القصص من أفواه أبطالها». والحقيقة أنه في إمكان كل من يرجح هذا الرأي ان يرى البذور الملحمية في شخصية بطل هذا المجزوء. فقاسم، أو العاشق «نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك، فاذا بك غير قادر على نسيانه، وبدل من ان يتجه مثل كل الناس الى الأشياء تتجه اليه الأشياء من تلقائها»(ص٤٣٠). إنه، إذن، ينبثق انبثاق أشبه بظهور أحد أبناء الآلهة. وهو رجل يتمتع بصفات استثنائية جعلت الشيخ سلمان يشبهه بحصان فتي. وما هو بعاشق الا بسبب من العلاقة الحميمة التي تقوم بينه وبين الفرس «سمرا». انه مغرم بالخيل، يفهمها وتفهمه، ويرتبط بها ارتباط الفارس بجواده. والحقيقة ان خبب الخيل غالبا ما يسمع وهو يدق فوق صفحات هذا المجزوء.

ومع ذلك كله، فان هذا البطل -شأنه شأن معظم أبطال غسان- مصاب بعقدة الذنب، مع ان ذنبه ناجم عن جريمة قتل لا عن شعور بالتقصير، كما هو حال حامد وسعيد. ففي السجن، بعدما القت شرطة الاحتلال القبض عليه، نسمعه يحدث نفسه قائلا : «كانت الجريمة في ذاتها عقاباً، كان الإختباء عقاباً، كان الانتقال من عبد الكريم الى قاسم عقاباً، كانت صهوات الخيل في تلك الليالي الجليدية التي لا تنتهي ولا تبدأ عقاباً، كان الرعب عقاباً، كان الصمت عقاباً، كان المسير على النار عقاباً، وهذا هو نهاية المطاف»، (ص٤٣٦) وهو يعتقد أن الهارب من العقاب ينال عقابه اثناء هروبه بطريقة من الطرق، أي بالهروب نفسه. انه الفسطيني الذي عاقبته الحياة بالتشرد، عاقبته على انسحابه من ساحة المعركة. ونلاحظ كيف تسيطر

مقولة العقاب على هذا المقبوس الصغير، بل على المجزوء كله. ان غسان تنهشه عقدة الذنب نهشاً. فكأنما «العاشق» لا تريد أن تقول سوى شيء واحد: ما من جريمة بلا عقاب.

الا أن بطل غسان هذا كان، على ما يبدو، سينمو ويتطور باتجاه بطل ملحمي وطني، متنقلا من مجرم قاتل الى مناضل أصيل، لان قاسم أصبح الإنجليز (وخاصة الكابتن بلاك) اعداءه الشخصيين. وفي ظننا ان تحوله الى مناضل حقيقي يرتكز على أساس نفساني فحواه أن غسان يتجه من عقدة الذنب الى تجاوز العقدة. وهذه الحركة هي، في رأينا، البنية التي تتواتر في كل من روايتيه، «ما تبقى لكم» و «عائد الى حيفا». إن حامد يتجاوز عقدة الذنب بالتوجه نحو الأرض، بالإقدام على عبور الأرض التي لم يعبرها أحد منذ ستة عشر عاماً، وسعيد يتخطى عقدة الذنب بالسماح لابنه خالد بالالتحاق بالفدائيين. وهذا يعني أن خالد (المستقبل) هو الذي سيمسح دوف (الماضى)، أي هو الذي سيحل عقدة الذنب. وربما كان العاشق سيحل عقدة ذنبه بيده، وذلك من خلال انتقاله من مجرم الى بطل وطني.

بوسعي التوكيد على ما فحواه ان المحتوى النفساني الأعمق لمعظم الأدب الفلسطيني الموضوع، بما في ذلك الشعر، هو عقدة الذنب. وعلة هذه الظاهرة أن تلك العقدة هي ما يملأ البنيان النفساني للإنسان العربي الفلسطيني. ولسوف يظل النقد الأدبي المتعامل عن نصوص فلسطينية الموضوع مقصرا عن أغراضه، وعاجزاً عن فهم هذه النصوص، وبالتالي عن تقييمها تقييما جمالياً مصيباً، ما لم يستطع هذا النقد ان يكشف عن أبعاد هذه العقدة في الأدب، وعن الكيفية التي قامت هذه العقدة وفقاً لها بصياغة المبدعات الفنية.

وفي ظني أن من الممكن إتمام هذا المجزوء العظيم والوصول الى ملحمة عربية تراجيدية. ويمكن لمن ينوي البلوغ الى هذه الملحمة ان يطور البطل

في السجن بحيث يجعله يفهم تماماً ان المسؤول عن تحوله الى مجرم يعيش عقدة الذنب بكل مشاعره هو الإستعمار الإنجليزي. ولكي يكفر عن آثامه تجاه الشعب، أو الأشخاص الذين قتلهم، يأخذ على نفسه عهداً ان يكرس حياته ثائراً على الإنجليز. فيحدث ثغرة في جدار السجن ويخرج لينضم الى الثورة المتأججة خلال النصف الثاني من الثلاثينات. وحين تنتهي الثورة يهرب قاسم الى بلد عربي ما ليظل مختفيا حتى عام النكبة حيث يظهر من جديد ليقاتل ويستشهد. ويأتي استشهاده واستشهاد قسم كبير من رفاقه والهزيمة العسكرية التي تمنى بها الجماعة التي يقودها، كل هذا يأتي كنهاية تراجيدية فاجعة تمثل نضال وكارثة فلسطين.

والحقيقة أن هذه الرواية لو أتيح لها أن تكتمل لكانت مفخرة الرواية العربية والمأثرة الأساسية لغسان كنفاني، وذلك بسبب من احتدام الصراعين الداخلي والخارجي فيها، وبسبب من قدرة الكاتب الفائقة على رسم الأبعاد النفسية للبطل، وعلى تقديمه من حيث هو كائن حي نابض بدفق الحضور. ففي ظني أن العاشق، أو قاسم -لو أتيح لروايته الاكتمال- سيكون واحدا من الأسماء الكبيرة في عالم الرواية، وقد يذكر بأسماء من أمثال راسكولنكوف، بطل «الجريمة والعقاب» الذي يحمل العاشق بعض حالاته النفسية، أعني عقدة الذنب، وتوم جود بطل «عناقيد الغضب»، أو ربما سيذكر بأبطال «الحرب والسلام» و «لمن يقرع الجرس؟». والحق ان هذه الشخصية لم يخلقها غسان من محض خياله، بل هي قائمة في لاشعوره، تأسست هناك من خلال معايشته للواقع واصغائه الذكي لأخبارها. ودليلنا على ذلك اننا حين نقرأ الرواية المجزوءة نشعر أن هذه الشخصية تتكشف لنا -وبالتالي لغسان- تكشفاً تدريجياً، مما يعني ان الكاتب كان لا يدركها إلا أثناء صوغه لها.

الأعمى والأطرش:

أحسبني لا أجافي الحقيقة إذا ما ذهبت الى ان هذا المجزوء أشبه بكابوس لا يمكن لكاتب ان يستمر في كتابته دون تغيير جذري يطرأ على الأسلوب

والنهاجية والشكل معاً. والحقيقة أن غسان نفسه قد اضطر الى إجراء هذا التغيير في الفصول الأخيرة منه. فمنذ الفصلين الأول والثاني نشعر أن البطلين ليسا مجرد كائنين بشريين، بل هما أشبه بتجسيد الرغبة في مطاردة مالا يمكن الـوصول اليه. هذا فضلا عن انهما يعكسان حس التمزق بكامل ضغوطه واثقـالـه، وأخص منهما الأطرش الذي تتواتر على لسانه دوماً عبارة «عيشة النكـد» التي لا يدري كيف تسلقت الى شفتيه. وهـو محق في ذلك، بكل تأكيد. انه يعيش كابوساً طويلا يتجسد في أنه «أمام صف لا نهاية له من البشر»، صف لا ينتهي ابداً. «لقد فقدت القدرة على التأكد من أن ما أراه ليس الا تكراراً شهرياً لمشهد واحد عمره عشرون سنة.»(ص ٤٨١).

الأهم من كل هذا أن غسان يملك في هذه الرواية لغة لم يسبق له على الاطلاق أن قدم مثلها، بل ويندر أن نقع على قرينة لها في الرواية العربية. انها أقـرب الى لغة الشعر التصويرية، أو لغة الاستبار الباطني القادرة على إخراج الحياة الداخلية وتجسيمها في صور فنية. ونستطيع أن نأخذ فكرة عن صياغـات الجمـل وتكوين الفقرات في هذه الرواية إذا ما تأملنا المقبوسات التالية المقتطفة عشوائياً من بين ثناياها. هكذا يفتتح الفصل الثالث:

«إنني أمد لك يدي. أيها الشيخ التقي الميت، من قاع هذا الصمت (وقاع تلك العتمة) التي لا يسبر غورها، يا حبيب الله، المعاد الى الأرض ثمرة متفجـرة على الخشب. أخـاطبـك من وراء ظهـر الحواس التي يخاطب بها الإنسان قدرهُ المكتوب له»(ص ٤٨٥).

هذه لغة متضرمة تحاول أن تبسط شعورا مبهما حتى على البطل المتكلم، وربما على غسان نفسه. فما هو «قاع هذا الصمت» و «قاع تلك العتمة»؟ وكيف أعيد حبيب الله «الى الأرض ثمرة متفجرة على الخشب»؟ وكيف تكون المخـاطبة «من وراء ظهر الحواس»؟ أن هذا أشبه بالشعر الرمزي منه بلغة الرواية. أتحاول هذه اللغة أن تسبر حس التمزق والقلق، هذا الحس العميق

السحيق، وأن تنشره على سطح الشعور؟ وهل كان صدفة أن اختار غسان بطلا أصمًا ليعبر عن الشعور بالصمت؟ وهل المسألة مسألة صمت فيزيولوجي؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما معنى ان يلعب غسان لعبة لفظية في الصفحة نفسها ليقدم لفظة «الصمت» بحيث تتلوها لفظة تدل على الظلام موضوعة بين قوسين؟ لا شك في انه يدمج الأصم بالأعمى في هذه العملية. لقد أدرك غسان، في مرحلة نضجه هذه، ان الميدان الذي يعمل فيه الروائي هو الحياة الداخلية للأبطال. وهكذا، إن الصمت والظلمة ليسا مؤشرين الى العمى والصمم اللذين يلحقان بالحواس، بل هما صمم وعمى (أو لنقل: عماء) نفسانيين، أعني انهما تمزق وقلق، وشعور بالتقصير يخلق التمزق والقلق. فنحن، إذن، إزاء لغة ملقحة بما يأتي ويتوافد من خلد ليس ثمة ما هو أقصى منه. وباختصار، انها لغة «النفس الشعاع» (أي: المفتتة)، كما قال شعراؤنا القدامى.

وهكذا يفتتح الفصل الخامس (ص٥٠٣):

«الحياة، وايقاعها الرتيب الذي له صوت التقوض، خطوات العبث تضرب في تيه مجنون الى أبدي وأبدك وآباد الآخرين. الصمت الذي له مذاق البئر المهجورة. العقم الذي له صوت النواح. هذه الجسور التي لم توجد قط، لم تبن قط، بيني وبين العالم. إنني انمو على الحائط الخارجي لهذا الكون، أنمو مثل الطحلب مقرف يشمئز من نفسه ويبحث دائمًا عن الزاوية والظل. الصمت والعتم، الصخب والضوء، أي بديل لأي شيء؟ الخسارة عدوي، وكذلك الفجيعة، وحين افتقد الضوء يضحي الصوت عبئاً. حين أغطس في الصمت الأبدي تصبح العينان هماً، ونحن إنما نتمدد تحت مطرقة العالم، بايقاعها الذي له صوت التقوض. الا يمكن ان يكون التاريخ كله حلم طفل أحمق يعبث بألعاب أكثر تعدداً من أن تستطيع طاقته استيعابها؟».

هذه، بكل توكيد، صور شعرية منثورة، إذ هي مصوغة بلغة مجازية

وجدانية البعد اكثر مما هي مصوغة باللغة الوصفية أو التقريرية للرواية. وهي تعتمد في احداث تأثيراتها اعتماداً كبيراً على الاستعارة والترابط الايمائي. ولذا لا يمكن الاستمرار فيها طويلا دون ان تفقد الرواية صفتها الروائية. فبينما تصلح هذه اللغة الايحائية لرسم الذات والانفعالات الداخلية والتصورات اللاحسية، فانها لا تصلح أبداً للسرد والحوار.

في مطلع الفصل التاسع يصف الأطرش حلمًا «تتحرك فيه الجموع وتحطم باب المخزن، وفجأة تمتلىء أذناي بأصوات ضجيج لا قبل لي باحتمالها» (ص٥٢٥) انه الكابوس الذي لا يطاق. والحقيقة ان غسان في هذا المجزوء الكثيف المادة يصدق عليه هو نفسه قول الأطرش: «إنني رجل آخذ منذ أيام أفقد صلتي بالواقع الذي عشته حتى الامتلاء كل عمري، وانني أغوص في عالم الأحلام والأوهام والرؤى العجيبة» (ص٥٤٢) فمثل هذه اللغة النابشة للداخل تكاد تشير الى أن غسان نفسه يريد ان ينقطع عن الخارج ليبني عالم الداخل. انه حقاً يغوص وراء ظواهر الأشياء ليكتنه أغوارها، ولكن مثل هذا الغوص، مثل هذه الحالة الباطنية النابشة للمخبوآت، لا يمكن ان يعيشها الا إنسان مسكون بعوالم مهجورة آخذة بالاستيقاظ، وبعوالم كابوسية آخذة بالتشكل. فالفصول العشرة الأولى من «الأعمى والأطرش» إن هي إلا قصيدة وليست رواية، أو قل هي لوحات زيتية لبنيانات باطنية. فأسلوبها يشعرنا انها تراوح في مكانها ولا تتقدم الى الأمام. والشرود الذهني هو واحد من سمات لغتها وأخيلتها، تماماً كأبطالها الذين يعيشون «وسط تلك الغابة الكثيفة من علامات الاستفهام»، ويرزحون تحت حلم «يكاد يكون كابوساً يصاب به حارس ليلي جديد لمتحف قديم» (ص٥٤٣).

وللتدليل على المراوحة في المكان والتثبت حول حالة بعينها، حالة الكابوس، يكفي ان نمعن النظر في مطلع الفصل الثاني عشر لنرى ان الكاتب -على الرغم من مرور بضع عشرات من الصفحات- ما زال يركز

ذهنه حول مسألة العمى والحلك والظلام والصمت الذي سبق له ان طرحها ألف مرة في الصفحات السابقة. ولم يكن ليغيب عن بال غسان أن الرواية تراوح في مكانها وان اللغة التي استخدمها انها كان يتعمدها عن سابق اصرار. فالأبطال يبينون لك عجزهم عن إتيان أي فعل، ومثل هذا العجز لا بد وان يرافقه ركود في حركة القصة، ولا بد أن يحتاج الى أسلوب ركودي، أو عمودي، يعبر عنه. ومنذ الفصل الثالث عشر، حين يدخل والد الغلام حمدان الى قطاع الرواية كبطل نراه عياناً بعد ما كنا نسمع عنه في الفصول السابقة ولا نراه (وهو الفدائي الغائب الذي حضر بعد ما كان سجيناً)، منذ ذلك الفصل تندفع الرواية الى الأمام تماماً كما لو كانت مطوقة برقية انفكت عنها الآن. أن الشروط الواقعية قد جاءت بولي واقعي بدلا من الولي عبد العاطي الميت الذيْ لا يمكن ان يكون ذا نفع، ولا يمكن ان يمثل في الرواية الا مكافئاً خارجياً لحالة العطالة التي يتصف بها الأبطال.

وهنا نملك تفسير ألفاظ «الصمت والظلام» التي كثر تواترها في الفصول السابقة. إنها الشعور الفلسطيني بالتقصير تجاه الوطن، هذا الشعور الذي يركب في وجدان أبطال غسان مجموعة من العقد، أهمها عقدة الذنب وعقدة الدونية الواضحتان في البطل الأعمى وزميله الأطرش. فالسؤال الذي يوجهه مصطفى الفدائي إلى الأطرش: «ماذا فعلت من أجل وطنك؟» (ص٥٥٩) هو السؤال الذي يطرحه أبطال غسان، على الدوام، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وهو لب عقدة الذنب التي يعيشونها. وهو سؤال يذكر بالدعوة التي وجهها سالم الى حامد في «ما تبقى لكم»، كما يذكر بسؤال أبي الخيزران الذي ينهي به «رجال في الشمس».

غير أن كل ما في المجزوء الذي بين أيدينا يشير الى أن القصور المحيق بأرواح الأبطال مبعثه شروطهم الخارجية، أي أن العيب يقع في خارجهم وليس في داخلهم. إن والد حمدان الذي تعلم كثيراً من تجربة السجن، أصبح

قادراً على التمييز بين نوعين من إطلاق الرصاص. نوع يسميه «الطق طق» وهو ما لا يمكن ان يكون ذا جدوى، ونوع يدعوه «السياسة» وهنا، إذ تأخذ الرواية بالخبب كجواد جموح، نراها تتقطع وتتوقف. إلى أين كان غسان سيصل فيها لو أتيح له إكمالها، هذا ما لا أستطيع توقعه. ولكنني متأكد من أنه كان سيعرض حالات من النضال الشاق والمرير كتغطية للشعور بالعجز والتقصير.

وهكذا نلاحظ ان خط سير هذه الرواية -كمعظم روايات غسان- ينتقل من العقدة الى حلها. والشكل في كل مرحلة يوائم المعنى تماماً. فبينما كان يريد أن يصور الشلل والشعور بالقصور كان يمركز الرواية حول شكل عاكس لها تماماً، وهو التمحّور حول الأعمى والأطرش المقعدين والكتابة بلغة تصويرية مشحونة بالوجداني العميق. وحين انتقل الى الفعل التاريخي وحل عقدة الذنب، فقد تمحور الشكل حول الفدائي الذي يلعب وجوده دور التخفيف عن الشعور المضغوط.

بقيت مسألة العنوان. ففي ظني أن لجنة التخليد قد أطلقت على الرواية العنوان الذي لا يناسبها. وفي ظني ان الأفضل هو أن تعنون بالظلام والنور، أو بانكسار الصمت، أو بالعتمة المحطمة، لأن مثل هذه العناوين تناسب حركة الانتقال التاريخي للشعب الفلسطيني، كما تناسب حركة انتقال الرواية من العقدة النفسية الى حلها.

برقوق نيسان:

الحقيقة أن هذا العمل الذي يعتقد أنه آخر ما كتبه غسان يمكن النظر اليه من حيث هو قطعة مكتملة، أعني من حيث هو قصة قصيرة. وربما كان أهم ما يلاحظ فيه هو تلك الشروح الهامشية التي يقدمها الكاتب لتلعب دورين أساسيين في القصة: الأول أنها تضفي عليها شيئاً من الواقعية، وتوهم

بأنها حدثت فعلا، وذلك بسبب ما تحتويه تلك التعليقات من تفاصيل لها طبيعة الحقيقة. والثاني أنها تضيء الحدث وتوضحه، أي تكمل ما هو ناقص في متن الرواية. ولست أظن أن هذه القصة صالحة للاندماج في أي من المجزوئين السابقين ابتغاء التكامل بهما. ولكنها، على أية حال، تؤكد حقيقة أساسية فحواها أن غسان كان يتطور باتجاه رواية أبطالها يناضلون ولا يعيشون عقدة الذنب الناجمة عن الشعور بالتقصير. ان أبطال «برقوق نيسان» كلهم في مأزق، ولكنهم مع ذلك يتحلون بروح شجاعة الى أبعد الحدود. والأهم من ذلك كله أنهم بغير عقد اطلاقاً، وبذلك يختلفون عن بقية أبطاله. والفرق الأساسي بينهم وبين أبطال روايته الأولى، «رجال في الشمس»، هو قدرتهم على الفعل التاريخي، فهم ينقذون زياد من الوقوع في الكمين المنصوب على الرغم من أنهم داخل الكمين. البطل الكنفاني الآن لم يعد نعجة في مسلخ. فالشرك الذي وقع فيه الأبطال يذكر بالخزان الذي ولجه الرجال الثلاثة ليلقوا مصرعهم، ولكنه يختلف عن ذلك الخزان في نقطة جوهرية مفادها أن البطل أصبح قادراً على أن يقرع الجدران، أي أن يناضل ضمن اطار أقسى الشروط التاريخية. ولولا هذه القدرة على التحرك الفعال والايجابي لانتهت «برقوق نيسان» بكارثة أشبه بتلك التي واجهها الرجال الثلاثة في الخزان.

خاتمـــــة

نملك الآن ان نؤكد حقيقة مفادها أن بنية واحدة تنظم معظم روايات غسان، ومحتوى هذه البنية أن الرواية تسير من عقدة الذنب والشعور بالقصور نحو حل العقدة بالتضحية والمواجهة، تماماً كما لو كان يمارس طقساً دينياً يقوم على افتداء الإنسان بالأضحية، وهو طقس ينطوي على التطهر بالدم الحيواني. بل ويمكننا أن نلاحظ ما فحواه أن خط سير غسان كله كان ينطلق من رواية مجمل مضمونها هو الإدانة والتقصير وعقدة الذنب (إذ روايته الأولى

لا تحتـوي إلا على ذلـك بالـدرجـة الأولى) نحو رواية مجمل مضمونها هو التضحية كتطهر وتنظيف للنفس مما يضايفها. وفي هذا الاتجاه نلاحظ أن غسان لا يتعامل مع الجزئيات اليومية الدقيقة والصغيرة، أي هو لا يصف تفـاصيل الشروط المعيشية والواقعية ليبين مدى مسؤولية هذه الشروط عن بؤس أبـطالـه، بل نراه يتعامل مع الوضع القائم مرفوعاً إلى آفاق التجريد ومأخوذاً كمجمل. ويصدق هذا القول بشكل خاص على رواية «ما تبقى لكم»، حيث نرى ان أن الكارثة في المنفى لا تتوقف عند كونها حادثة غيرت تاريخ شعب، بل تتحول الى سقطة فردية أيضاً، أو تتحول الى كارثة تصيب كل الأفـراد بأعيانهم، وتتجلى على هيئة وعي مصدوع ومهشم. إن سقوط مريم الشخصي هو من نتاج سقوط شعب، أو من نتاج سقوط يافا على حد تعبير الرواية. وبهذا تغدو الشخصية خاصة وعامة في آن معاً، أي هي نفسها تجسيد لتاريخ شعب، أو نتاج لتاريخ شعب. ان أبطال غسان دوماً يعكسون الروح أثناء تطوره في التاريخ، ويعبرون تعبيراً أميناً عن كل مرحلة من مراحل تاريخ الشعب. وفي خدمة هذا الترابط القائم بين العام والخاص، والقائم كذلك فيما بين الشخصيات، فقد جاءت التقنية في «ما تبقى لكم» محققة لتراكز أنسجة الحدث، أي اعتماد معنى اللحظة الواحدة على معاني سواها من اللحظات بقدر ما يعتمد معنى سواها عليها. ويتوافق هذا التراكز مع نهاجية الاسـترجـاع الخلفي (فلاش باك) الذي تتداعى المعاني بواسطته وتتآلف. وبهاتين الوسيلتين، التراكز والاسترجاع، يتحقق الانسياب المتدفق لتيار الشعور.

وتؤكـد المجـزوآت الثـلاثة الأخيرة أن غسان كان يتطور باتجاه تعميق الرواية الفلسطينية الموضوع، وذلك من خلال استحداث أشكال جديدة، وكـذلـك من خلال تأسيس لغـة روائية تتصف بقـدرتها على حمل المعاني العميقة، وبتماسها بقطاع اللغة الشعرية. يؤكد بعض كبار النقاد أن من بين العوامل التي اسهمت في تعظيم الروايات الكلاسيكية هو ان كل واحدة من

تلك الروايات تعتمد في بسطها لمضامينها على أسلوبين في آن معاً. أحدهما وصفي أو تقريري، وثانيهما شاعري أو خيالي. والحقيقة أن روايات غسان كانت ستتجه نحو هذا الوضع لو انه لم تتخطفه يد المنون.

وربما كان المجزوء الذي يحمل عنوان «العاشق» هو العمل الذي كان سيقدر له أن يغدو أعظم رواية فلسطينية على الإطلاق. وما ذلك لأنه كان سيتطور باتجاه ملحمة تراجيدية فحسب، بل لأن غسان قد امتلك فيه القدرة على الصوغ العميق للشخصيات. فهو يوفر للبطل من الفرص ما يجعل منه اسماً عظيماً. وأهم ما نلاحظه هو أن الكاتب يقوم ببسط المضمون الذاتي للشخصية عبر الحدث اكثر مما يقوم ببسطه عبر الحوار أو عبر تدخلات المؤلف. وهذه خطوة جبارة قام بها غسان، لأنها تأخذ بالحسبان أن الفعل هو إخراج الوعي على هيئة موضوع. أضف الى ذلك أن ما يطغى على الشخصية هو الصراع مع الواقع. وعلى الرغم من وجود صراع مع الذات، وهو ضرورة ماسة لكل رواية عظيمة، فان النوع الأول من الصراع أكثر هيمنة. وفي ظني ان هذا مبدأ أساسي في الروايات القادرة على اجتذاب القارىء. وقد استطاعت رواية «العاشق» أن تؤسس المبررات الموضوعية لكل حالة من حالات الذات، ولكل صراع مع الذات. بل ويبدو أن هذه الحالات والصراعات الداخلية ستلعب دوراً هاماً في تطوير الشخصية.

وفي قلب موضوعة كل رواية من روايات غسان يكمن العنصر الاجتماعي أو التاريخي. وهذا يعني ان الكاتب يعمد دوماً، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، الى تبيان السبب الذي من أجله تقدم الشخصيات على الفعل أو تحجم عنه. والحقيقة أن تفاعلنا مع شخصياته يتوقف على القدر الذي تعكس به انسان البيئة، وعلى القدر الذي تتفاعل به مع هذه البيئة. وبذلك تواظب رواياته على سبر الواقع وارتياد مجاهله واكتشاف ما استتر منه، أو تعميق استيعاب ما هو مكتشف بحيث يغدو أشد نصوعاً من ذي قبل. فنحن

نلاحظ ان «الأعمى والأطـرش»، التي لا تكشف عن جديد في الـواقـع الفلسطيني، تستطيع ان ترسخ فينا وعي القهر والشعور بالتمزق وأن تعمق وتوسع مثل هذه الحال الداخلية.

فالرواية الكنفانية تبرز الظاهرة المراد دراستها بحيث يأتي حضورها امتلاء كاملا يضغط على حواس القارىء ضغطاً يشعره بوجود الظاهرة الحقيقية أو الـواقعية الكـامنة وراء الحدث الروائي. فالتعامل مع العلاقات والحالات الأكثر سواداً في الواقع الفلسطيني هو الذي يمكن روايات غسان من حيازة الضـواغط التي تشـد على شعـور القـارىء بحيث لا يمكنـه الا أن يحس بالموضوع المدروس. وكيما يتيح لنا غسان الفرصة للنظر في نفسية الشخصية وجس أمراضها، فقد هيأ لنا الفرصة عبر مرايا حوارية وحدثية ووصفية تطلع علينا الشخصيات من خلالها وهي تحمل بعض القسمات الواضحة والكثير من القسمات الالماعية المتروكة لتحليل القارىء. ولقد عرضت هذه المرايا على هيئة مواقف ضمن سياق النص بحيث لم تخل باتساقه المتناغم وتساوقه شطر الغاية المصممة.

إن بطلا معيناً يعد متكامل الأبعاد وعميق الشخصية بمقدار ما يعكس الخصائص العامة لواقع معين. كما أن رواية ما تعد ناجحة بمقدار ما تعكس تصورات الأفراد لمجمل معاشهم. والحقيقة أن قدرة أبطال غسان على حمل السمات النفسية للواقع الفلسطيني، أو للإنسان العربي الفلسطيني المهزوم، ومن ثم النـاهض، وكـذلـك قدرة رواياتـه على استيعاب جملة الخصائص الموضوعية لهذا الواقع نفسه، ان هاتين القدرتين هما العاملان الحاسمان في جعل رواياته اعمالاً فنية جبارة.

وفي ظني أن غسان العظيم كان سيغدو اسماً عالمياً لامعاً، اسماً يتخطى جدار الـوطن العـربي ليغـدو جزءاً من ثقافة الإنسانية، لو لم تتلقفه أيدي الاغتيال وهو في المرحلة الأولى من مراحل نضجه.

٢

ما تبتغيه هذه المقالة أن تقترب بعض الاقتراب من الوجدان التراجيدي النابض في تراث غسان كنفاني، ولا سيما في روايتيه المشهورتين: «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم»، إذ في هذين العملين على وجه الحصر، بلغ غسان الى أقرب الأطوار من الطور التراجيدي الأصيل. والمؤسي حقاً هو أن يلاقي غسان مصيره النهائي وهو على بعد خطوة واحدة وحسب من ذروة قوس العمر، وكذلك من عتبة الفسحة التراجيدية، أو فسحة النص الأدبي التراجيدي. ففي السادسة والثلاثين يبدأ كاتب النثر، أو هو يدخل أنضج أطواره على الاطلاق، أما غسان فقد كان عليه ان ينتهي في هذا السن.

وللحق ما كان غسان في مقتله وموته المبكر إلا فجيعة من فصيلة التراجيديا، فهو، تماما كأفخر أبطال شكسبير، كهملت أو مكبث، يهوي في المهوى المأسوي الكارث بفعل النبض الاستثنائي الذي يستتب في أصل أرومة نفسه، أو قل بفعل تلك المزية السرية التي تصنع الأبطال التراجيديين في كل زمان ومكان. فلماذا اغتيل غسان ان لم يكن السبب ما يدخره في أعماقه الفنية من استطاعات رصينة مأهولة بالجرثوم التراجيدي ومن شأنها ان تقود صاحبها الى السقطة التراجيدية المروعة؟ فالعبقري، ما لم يحيّد نفسه، لن يكون إلا

وزراً ثقيلاً على زمن أصـابه اليباس والعقم في الصميم. ولهذا حصرا قتل المتنبي. وللسبب نفسه قتل غسان.

وفي تقديري ان الذين عايشوا غسان من موقع الكثب ما كان ليفوتهم ما يستتب في روح غسان من أصالة الوجدان التراجيدي الذي يتألف جذريا من كبرياء مريرة ليشقى بها صاحبها ولا يسعد، أو قل من كبرياء غاضبة يمازجها شيء من حزن مرهف شفيف، ولكنه لا يخلو من غموض. ولئن لم يكن مثل هذا الظن مصيباً فإن تراث غسان يهب العقل جملة الحق في استساغة مثل هذا الظن الذي يكاد أن يضارع اليقين.

من الغرائب حقاً، بل مما يثير في الرأس الف سؤال وسؤال، أن النثر المقاوم (أقصد النثرْ الذي يتمحور حول الموضوعة الفلسطينية، سواء أكتبه الفلسـطينيون أم غير الفلسـطينيون) لم يستـطع ان يرتقي الى مستـوى التراجيديا، أنبل صيغة لأنبل كتابة بأية لغة من اللغات البشرية. نعم، من المستهجن فعلاً أن لا يبلغ الأدب المقاوم الى برهة انتاج النص التراجيدي، على الرغم من فداحة الفجيعة، وكذلك على الرغم من مرور جيل بكامله على الحـدث الذي ينبغي له أن يدشن الوجدان الفلسطيني وأن ينبث في جملة محتوياته. والمحاولة الوحيدة التي بذلت في هذا المضمار، وهي المحاولة التي بذلها شاب قتل في منتصف العمر تقريباً، لم تلق من يتابعها ويؤثلها في تراث شعب.

ماذا، أفي روح هذا الجيل من البلادة ما يمنعه من الشعور بحجم النكبة وألم الفاجع؟ هل استطاع الفُسق النفطي أن يتأكلنا الى حد بات معه الوجدان المأسوي غريباً علينا نحن أبناء النكبة؟ أيمكن لهذه الظاهرة (غياب النص التراجيدي) أن ترد الى مجرد العجز عن الصياغة والتعبير، ليس إلا؟ ولئن كان الأمر كذلك، أفلا يمكن القول بأن وهن العبارة وركاكة الصياغة لا علة لها الا وهن الوجدان وهلهلة الشعور؟

ها قد مر على النكبة زهاء جيل كامل (إذ الجيل عند ابن خلدون أربعون سنة، وعند أفلاطون عشرون)، ومع ذلك لم يظهر فيلسوف فلسطيني واحد يتمثل روح المسيح المألوم، روح فلسطين المصلوبة على جدار هذا العصر الزنيم. نحن الفلسطينيين لانقل حاجة الى فيلسوف وجداني يتألم ويفلسف الألم عن حاجتنا الى فدائي يفتدي الزمن المحبوس والانسان المصلوب بأنفس مادة في الكون، بالدم البشري المقدس، الوقود الوحيد لعربة التاريخ. فعندي ان هذا الفداء اليسوعي الماهية لا يكمله ولا يهبه معناه إلا كيكجور فلسطيني، إلا فيلسوف مأسوي يستنبط اللامعقول من التاريخ والسياسة اكثر مما يستنبطه من المحتويات السرمدية للروح البشري.

نعم، نحن الفسطينيين في مسيس الحاجة الى كيركجور فلسطيني يشتق التراجيدي من قلب التاريخي، وذلك فقط لكي نسوغ وجودنا في هذا العالم النذل، وذلك من خلال سرد العلة التي تدفعنا الى إراقة دمائنا ضد الضرورة التاريخية نفسها. إننا لن نكون أرقى من هذا العالم المنحط (وبالطبع ينبغي ان نثبت لهذا العالم المنحط أننا نفوقه ونسمو عليه، وإلّا فلا مسوّغ لإراقة دمائنا على هذا النحو المرير) الا يوم تصير رعشة الآلام التاريخية لحمة كتاباتنا وسداها. ونحن في مسيس الحاجة الى كيكجور فلسطيني لكي نلجم هذا العالم المتسفل فنمنعه من اتهامنا بتهمة اللاشيئية والخواء، تهمة الحيوانات التي تذبح ولا تشعر بمأسوية مصيرها، ولكي نسوّغ لمؤرخ المستقبل، بل لإنسانية المستقبل جملة، دماء شهدائنا، الذين أراهم طراً من سلالة التراجيديين. ولن «يدرك ما أُعاني الا من يدرك المعاني»، كما قال ابن عربي في «شجرة الكون».

وفي تقديري ان شيئاً يشبه هذه الفكرة، فكرة انتاج النص المأسوي لتسويغ النضال المأسوي، في عالم لا يفقه لغة سوى لغة المصالح، قد كان يدور في خاطر غسان طوال حياته. إن مؤلفات غسان، قبل سواها، لتسوغ للعقل المستأني أن يستقرىء مثل هذا الإستقراء. وربما وصل غسان الى فكرة

مؤادها أن الشعب الفلسطيني كله شعب تراجيدي . هكذا أراد له التاريخ بحكم حتمية مجراه الحي . وما كان غسان الا مواظبة على مطاردة التراجيدي واعتناقه .

ما التراجيديا؟

إنها التجابه والضرورة، تماما على عكس الحرية التي هي الركوب على ظهر الضرورة، أو التصالح وإياها. نحن، إذن، شعب تراجيدي باطلاق، لاننا لا نقاوم شيئاً سوى الضرورة، لا نكافح الا ضد نزوة ضرورية حاتمة من نزوات التاريخ (قيام إسرائيل)، نزوة أقدمت على ارتكابها قوى نارية لا قبل لنا بها في هذا الظرف المرير. تقضي الضرورة أن تولد اسرائيل، أن تفقس بيوض السعالي فوق أرضنا المغدورة. نعم، هذا قرار اتخذته الحتمية التاريخية القاهرة، أو الجبرية العلمية المبثوثة في قلب المجرى الحي لمسار التاريخ . وتقضي النزعة التراجيدية أن ينهض شعب صغير فقير ضد قوى لا أعتى منها ولا أنذل . نحن، إذن، شعب شهيد كله .

وأحسب أن غسان ما فاتته هذه المعاني قط، بل إن كل حرف كتبه غسان ليشهد على أنه ما كان يكتب الا انبثاقاً من هذه الرعشات . وهو، لا ريب، يدرك أن جملة شرف الفلسطينيين إنما تكمن في أنهم، يتصدون، وعلى نحو مأسوي، لقوى تتفوق عليهم بآلاف المرات . لقد وقف هملت وحده في وجه مملكة الدنمرك بكاملها، فكان عليه ان يجابه قوى تفوقه باطلاق. وههنا بالضبط يكمن شرف هملت، الشهم الوحيد في مملكة النذالة .

ويقيناً، لقد حاول غسان أن يصير فيلسوف الألم الفلسطيني وقديسه الأول . وبكل توكيد، كان غسان يتطور في هذا الإتجاه، ذلك ما يمكن لقراءة متأنية سابرة أن تستجليه من آخر عمل كتبه غسان، وهو عمل لعنوانه وحي مأسوي، ولو من بعيد . إن «برقوق نيسان»، وهذا هو آخر نص أدبي كتبه

غسـان، أو هو من نصـوصه المتأخرة، إن هذا العنوان لا يمكن ان يوحي ببسمات الطبيعة وحسب. فشقائق النعمان هي شقائق الاله البابلي الشهير، تموز، الذي مزقته الخنازير البرية كما مزقت غسان نفسه. هنَّ دماؤه بقدر ما هن بسمات الربيع. إن العنوان نفسه يحتقب تضاداً أصلياً من شأنه ان ينطوي على الجرثوم التراجيدي الدافع بالبطل، في الرواية او في المسرحية، الى مصيره التراجيدي المريع. فلا ينبغي ان يغيب عن البال ما فحواه ان التراجيدى هو تصاول الاضداد، سداة ولحمة. بل ان للعبارة التراجيدية، للجملة وشبه الجملة، مساراً تراجيدياً خاصاً يتألف من تضاد يربض في تركيبة العبارة بالذات.

من أعسر الأمور وأشقها أن يؤخذ التاريخي في ذاته ليصير، لا الحامل المـطلق للتراجيدي، كما هو الحـال عنـد شكسبـير وبعض الـتراجيديين اليونـانيين، بل ليكـون التـاريخي، حصراً وعينـاً، التراجيدي إياه، وليس «مشجبـاً يعلق عليه الموضوع». ولهذا السبب الفادح، لهذا العسر الأكثر، ولأن غسـان قد اغتيل قُبيل أوج قوس العمر (وغسان هو المزود بالحساسية الـتراجيدية اكثر من سواه من كتاب النثر الفلسطيني حتى الآن) لم تستطع الكتابة الفلسطينية النثرية ان تبلغ الى طورها التراجيدي الناضج، على الرغم من تراجيدية المناخ التاريخي الذي يتحرك فيه الكاتب الفلسطيني.

هذا فضـلاً عن جملة أسباب أخرى لعل أهمها ان الكتابة الفلسطينية تستهـدف «التوعية المباشرة» كغاية نهائية لأغراضها النضالية. وهي بذلك تجهـل أن خلق الشعـور التراجيدي وتعميقه هما أنبل توعية. وأجدى غاية يمكن لشعب منكوب أن يضعها نصب عينيه. وفي تقديري أن أية قراءة خبيرة لموروث غسان سوف تخلص الى ما فحواه ان ذلك الكاتب المخصوص بجملة من المواهب الفذة قد كان يكتب وفقاً لهذا المبدأ النبيل. وبينما يكتب الجميع انبثاقاً من الوعي وبغرض الوعي، من الذكاء وبهدف تذكية الذكاء،

فإن النص التراجيدي لا يجيء الا من الراقة الطوطمية في النفس البشرية. وهو لا يستهدف الا التسامي بالروح بحيث تشجب وتستنكر كل نذالة في هذا الكون، وبحيث يبلغ الوجدان البشري الى تأليه الرفعة والكرامة البشريتين. وهـذا يعني ان النص التراجيدي، في المقام الأول، تذكية للنفس، وليس تذكية للذكاء الذهني، الذي هو من اختصاص الفكر. ويقيناً إن كثيراً من نصـوص غسـان، ولا سيما «مـا تبقى لكـم» و «القبعة والنبي» و «الأعمى والأطرش»، إنما كتبت ابتداء من الروح الطوطمي وبغرض السمو بالروح الى برهة النظافة.

في روايتـه الاولى، «رجـال في الشمس»، نجـد وجدان العار ممزوجاً بوجدان الفجيعة. فالحقيقة ان غسان يطارده الشعور بالخزي أمام الهزيمة منذ أول حرفٍ كتبه وحتى آخر حرف. وفي قناعتي الخاصة ان هذا الشعور بالخزي، هذه الحساسية الحارة تجاه الذل، هي التي أهلت غسان لانتاج أفضـل نصـوص النثـر الأدبي الفلسطيني حتى الآن. إن عصراً، كعصرنا الراهن، ينقصه وجدان العار ورعشة الحياء أمام المصير، لن يكتب أيما نص أدبي عظيم، اللهم الا ان يكون ذلك لماماً او على ندرة وحسب، لأن هامش الاباق الحر، او إمكان الانسلاخ من الانحطاط، وهو شيء أُعطي للبشرية في كل مكان وزمان بفضل النعمة والناموس، إن هو الا هامش ضيق ذو رقعة لا تتسع الا لما هو أقل من القليل.

وأيا ما كان جوهـر الشـأن، فإن المفـارقة في هذه الرواية الاستهلالية تتلخص في أن وجدان العار وحسّ الفجيعة إنما يربضان في الكاتب لا في الأبطال، ويسيلان بالتالي من الكاتب الى القارىء من دون أي مرور بأية واحدة من الشخصيات على الاطلاق. فالشخصيات مغمّسة بالعار ومسوقة بدافع جبرية حاتمة صوب الفجيعة، ولكن من دون ان يبدو على أي منهم أي

شعور بذلك. فبينما تقع فلسطين الى الغرب منهم يتجهون نحوالشرق، وبينما تراهم يحنون الى أشجار الزيتون في فلسطين فإنهم يأملون أن يلاقوا كروم الزيتون في صحاري الكويت، وبينما هم يحتاجون الى قيادة سوية، فإنهم يقادون برجل مجبوب، ويعلمون انه مجبوب ولا يعترضون. إنهم، إذن، الفارون، اكثر مما هم «المخدوعون». فغسان لا يكذب على الواقع، إذ كانت تلك هي حال الإنسان الفلسطيني في حقبة اللجوء، وهي الحقبة التي تفصل بين النكبة وبين الثورة. ولهذا فإن رواية «ما تبقى لكم» وهي التي كتبت بعد سنة من اطلاق الرصاصة الأولى في وجه الصهيونية، سوف تقدم للفلسطيني صورة أخرى، صورة المواجهة لا الفرار.

فالأبطال في هذه الرواية الأولى يناقضون البطل التراجيدي في الصميم. فالبطل التراجيدي لا يسقط لأنه واهن القوى أو خائر العزيمة، كما هو حال هؤلاء القوم، بل حصراً لأنه يتمتع بزخم الطاقات وعرام الحساسية. وحين يسقطون بالمجان فاننا نرثي لحالهم وحسب، بينما نحن نستمتع أيما استمتاع بسقوط البطل التراجيدي لأن سقوطه يزرع برهة السمو والنبل في أرواح المتفرجين. قد نحزن للمآل الذي لم يختاروه بتاتاً، بل قد نحزن كثيراً حتى، وقد نشفق على أنفسنا من أن نصير الى مصيرهم الفاجع والمجاني في آن واحد، وقد نصمم نتيجة لذلك ان نختار مصائر البطولات الرصينة الشهمة، ما دام الانسان يملك أن يختار حقاً، ولكننا لا نشعر بأي تسام حين نرقب مصيرهم النهائي نحو الكارث، لأنهم عجزوا عن قرع جدار الخزان. إنهم يموتون اختناقاً بغير ما جمالية بتاتاً، بينما يذهب البطل التراجيدي الى موته، كما لو انه يذهب الى حفلة زفافه. ولقد تعمد غسان ان يكون الأمر على هذا النحو تماماً لكي يخلق الشعور بمجانية مثل هذه الميتة وعدم جدواها.

ثم إن اكبر فرق بين هؤلاء الأبطال وبين البطل التراجيدي أن هذا الأخير فاعل وفعال، ولا يسقط الا لأنه فاعل وفعال ومزود بجرثوم الفعل

الاستثنائي. أما هؤلاء القوم فلا يجيدون أية فاعلية ليست سلبية. وبينما يصارع البطل التراجيدي ضد الضرورة، فإن غسان قد صمم أبطال هذه الرواية مفرغين من كل فاعلية لها القدرة على مواجهة الضرورة، وذلك لكي لا يكذب على الواقع الحق.

لو قفزنا عن رواية «ما تبقى لكم» الى «أم سعد» و «عائد الى حيفا»، لوجدنا غسان في أواخر العقد السابع من القرن العشرين يكف مؤقتاً عن الكتابة انبثاقاً من رعوشه التراجيدية. فقد كتبت «عائد الى حيفا» تحت ضغط هزيمة حزيران المعروفة، وكتبت «أم سعد» بدافع التبني للظاهرة المستجدة يومذاك، ظاهرة انتشار المقاومة الفلسطينية وتحولها الى واقعة تاريخية راسخة. ان مثل هذه الظاهرة من شأنها أن تفرض على الكاتب إشراقة أمل ولغة واقع بدلاً من صرامة وجدان المأساة ولغة الرعش الطوطمي، وهما الشيئان السائدان في «ما تبقى لكم»، والعنصران اللذان كان سوف يستعيدهما في «برقوق نيسان»، وكذلك في «الأعمى والأطرش». وحتى في «رجال في الشمس» كان غسان يرعش، أما في «عائد الى حيفا»، وكذلك في «أم سعد»، فإن غسان يفكر. وعندي أن كاتب الأدب العظيم هو وحده الذي يرعش، أما الآخرون جميعاً فيفكرون.

لهاتين الروايتين كلتيهما موضوعة واحدة: لاجداء في الدموع، والجداء كله في الرصاص، في أن يكون مروان قد التحق بالفدائيين فأنقذ شرفنا من حمأة الوحل، في أن تنصب خيمة تقاتل بدلاً من خيمة تذل، أو عوضاً عن خيمة اللجوء الكابية. ولهذا تشدد أم سعد، المرأة العجوز إياها، على أن «خيمة عن خيمة تفرق»، فما عدنا لاجئين، لقد صرنا شعباً، إذ الشعب قبيل من البشر تحتويه بنية سياسية وعسكرية بالدرجة الأولى. ما من فلسطيني الا اذا وجدت المؤسسة السياسية - العسكرية الفلسطينية (وبداهة، الا اذا استمرت)، ومن دون ذلك ليس ثمة الا لاجؤون، بل لاجؤون يختنقون في

المخيم كما اختنق أبطال الرواية الأولى داخل خزان جحيمي مغلق.

واضح تماماً أن هاتين الروايتين قد كتبتا بشيء من السرعة، والأهم من ذلك ان أسلوبهما يمثل خطوة الى الوراء بالنسبة الى أسلوب «ما تبقى لكم»، وهو الأسلوب الذي سوف يستعيده غسان عما قليل في «برقوق نيسان»، وكذلك في «الأعمى والأطرش». ويبدو ان نارية غسان قد منعته من التفرغ للكتابة الأدبية، وليته فعل، إذن، لأعطى أكثر مما أعطى وأعظم، وربما كان قد جنب نفسه ذلك المصير الفاجع، ولو اجتنبه لكان المردود يمناً وبركة على حركة الكتابة الفلسطينية.

لو سمح لي أن أتكلم باسم غسان، أو أقله باسم صورة غسان التي اشتققتها من مؤلفاته -وهي بالطبع صورة معنى لا صورة رسم- لزعمت بأن غسان ما كان ليرضى عن هاتين الروايتين الا بوصفهما انتاجاً آنياً لمرحلة تتطلب مثل هذا الإنتاج. يدلل على ذلك ما فحواه أن غسان قد كتب قبلهما ما يبذهما، ثم كتب بعدهما روايتين مجزوئتين ترهصان بأنه قد آب الى موقعه السابق. ففي صلب قناعتي أن غسان قد كان يطمح الى أن يُخرط في سلك الكتاب العالميين الكبار، وأنه كان يدرك أن لا سبيل الى انجاز مثل هذا الهدف من دون الوجدان التراجيدي الأصيل.

وللحقيقة إن كلا هذين العملين قصة وليس رواية. قصة مطولة، ليس الا. فكلاهما يقبل الاختزال والتقلص الى قصة من دون أي خلل جوهري في الشكل أو في المضمون. بينما ترفض مثل هذا الاختزال أية واحدة من الروايتين السابقتين، أقصد «رجال في الشمس» و «ما تبقى لكم» بل على العكس تماماً، فإن كلتا هاتين الروايتين تقبل الإندماج واحتواء المزيد من العناصر الدرامية الجوهرية التي هي في صلب الموضوع، والتي من شأنها إغناء الشكل بجملة جديدة من الصور المتماهية في الصميم مع جملة المناخ هنا وهناك.

عام ١٩٦٦ ، كتب غسان روايته الرائعة «ما تبقى لكم» فلقد جاء ذلك النص، لا بمثابة قفزة في موروث غسان وحسب، بل في الموروث النثري الفلسطيني كله. وبعد هذه الرواية ببضعة أشهر فقط كتب غسان مسرحيته الموفقة «القبعة والنبي». ههنا تماماً، في اواسط العقد السابع من هذا القرن، أو يوم أتم عامه الثلاثين، برهن غسان على أنه قد نضج حقاً، لأنه دلل على انه امتلك وعي التضاد، أو صراع النقائض، بوضعه الطاقة الخلاقة لكل نثر أدبي عظيم.

إن وعي التضاد هو أول وأكبر خطوة صوب الأدب التراجيدي. ففي «ما تبقى لكم» يتعارض الطهر والدنس باحتدام دافق ويندمجان في وحدة مصيرية متلاحمة. والرائع ههنا ان مثنوية الحراك والاسترخاء تندمج والمثنوية السابقة وتكملها بعمق: حامد نقيض زكريا، بل نقيض مريم أيضاً، الأم نقيض مريم، سالم نقيض زكريا، الأرض نقيض مريم. والطاهرون غائبون، والحاضرون يصرون على التطهر الا زكريا الجانح الى الزوال. والتناقض حار ومتفاعل وحامل للتحولات الجذرية. ولهذا نجد الدنس نفسه يتحول الى القوة التي تنفيه، وذلك تماماً عندما تقوم مريم بطعن زكريا، رمز الرخوية والدنس والعطالة وتوقف الزمن. فالجميع زمانهم يسيل الا زكريا العاطل الوسخ الجانح نحو الأفول.

إن مريم هي حقاً رمز هذا الجدل العميق بين الدنس والطهر في داخل مضمون واحد متفاعل بعمق وبنارية حارة. وربما لم يكن اختيار هذا الإسم أمراً من قبيل الصدفة. فلئن لم يكن وعي الكاتب قد هندسه عن سابق عمد وتصميم، فإن اللاشعور هو الذي طهاه بصمت ولغاية في نفس يعقوب. لقد أنجبت العذراء أم المسيح بغير دنس، مع أنها أنجبت بغير زواج. أما مريم الرواية فقد حملت بدنس، مع ان زواجها شرعي ولا غبار عليه بتاتاً من وجهة النظر القانونية. ومع ذلك فقد أجهضت الجنين عن وعي وعمد، لأنه من

سلالـة الرخويات، سلالة زكريا الخامل الآفل الموقوف الزمن، والرامز الى حقبة اللجوء المنقرضة مع اطلاق الرصاصة الأولى في وجه الصهيونية. لقد اختلف الشأن الآن جذرياً عما كان في اولى روايات غسان. إن مريم هي اكبر ممثل ومجسّد لوجدان العار والخجل في تاريخ الكتابة الفلسطينية كلها. وحين استحمت مريم بالدم، دم زوجها ونقيضها الذي لا يشعر بأي عار ولا يرعش بأي خجل، ودم جنينها المنسول من خلايا هذا العار الذي يسمى زكريا، أو اللجوء، فقد برهنت، لا على اننا قد حررنا إرادتنا المحبوسة وكفى، بل على اننـا قد حررنـا صورتنـا أمـام العالم كله، أمام الصديق قبل العدو. وبهذا الاجهاض، بهذا الحمام الدموي، أصبحت مريم طاهرة كمريم العذراء، بل لقـد عادت من جديد الى طور البكارة السابق على الزواج وهكذا اخذت الارادة تسيل، لأن تحرير الارادة يتطلب في البداية نقاء يشبه نقاء العذرية.

أما حامد، الباحث عن الطهر بطريقته الخاصة، والنازح عن بقعة دنسة متقاعسة تتمطى في الرخوية والعطالة، فيشبه مريم في كونه جدلاً حياً مع الجندي الصهيوني الذي لا وجود له من دون حامد، مثلما لا وجود لحامد من دونـه. وهـو بدوره يمثـل ضربـاً من السيولـة وتحرير الارادة من احتباسها اللاجم. بل في الحق لا يمثل حامد شيئاً بقدر ما يمثل السيولة نفسها. وحين وحّده غسان في علاقة مع الأرض نفسها، بل حين جعل من الأرض شخصية من شخصيات الرواية فقد برهن الكاتب على انه يمتلك طاقة عظيمة على صنع الرموز. اكثر من ذلك ان صورة الأرض في الرواية، وعلاقة حامد بتلك الصورة هما صفعة في وجه الصهيونية التي أشاعت ان العرب بدو رحالون لا يثبتون في أرض ولا تعنيهم الأرض. فما من صراع على الزمان الا وهو صراع على المكان في الوقت نفسه. والعكس صحيح باطلاق.

وفي هذه الرواية، النقائض لا تتواجه وحسب، لا تتراصف بتاتاً، بل هي قبل كل شيء تفعل وتتفاعل وتتخطى ذاتها وتمارس تحولاتها بضغط من

الفاعلية والطاقة الحرارية الخلاقة. ثمة حقاً ضرب من الاحتدام الناري والدموي. وبفعل هذه النارية المتسارعة الايقاعات نجد كل شيء في الرواية يرتج ويتماوج وينبض، حتى الأرض والسكوت يسكنهما نبض حيوي فعال، حتى لكأن نبض الزمن، نبض الساعة على الجدار، هو الرمز الجوهري للصراع، بل شكله المسموع.

والعناصر السلبية في الصراع تتشابه. فبينما يرمز زكريا الى دنس الزمن، دنس عصر يتقاعس عن الفعل ويؤثر عليه نوماً لا يشبه إلا الخبال، فإن الجندي الصهيوني يرمز إلى دنس الأرض، بحيث لا يلقاه حامد إلا وكأنه لطخة سوداء ألصقت على صفحة التراب. الفلسطيني، الخامل والصهيوني الغاصب كلاهما لطختان في جبين الكينونة، الأول يدنس الزمان والثاني يدنس المكان، وما الكينونة إلا التحام الزمان بالمكان. ففي هذه الرواية يهبط الجميع باستثناء مريم وحامد، فإنهما يصعدان بفعل وجدان العار الذي يحررهما ضغضه من كل دنس وعطالة. وبهذا يثبت أن السلب يوجب، وأن كل صعود هو صعود من الأسفل الى الأعلى.

ثم ان انتصار كل من طرفي الصعود، مريم وحامد، مرهون بانتصار الطرف الآخر. فانتصار مريم على زكريا، أو عطالة الزمن، مشروط باحتدام العراك بين حامد وبين الجندي الصهيوني، مثلما ان انتصار حامد على الجندي مشروط بانتصار مريم على زكريا. ولهذا تشعر مريم صراحة ساعة نصرها بأن شيئاً ما قد حدث لحامد عند ذاك.

ومع أن كل شيء يمشي فوق مسار يوحي بأن سقوطاً تراجيدياً ما سوف يحدث فإن الرواية تنتهي بينما يتقابل حامد والجندي الصهيوني في صحراء النقب، بعدما تمكن حامد من انتزاع سلاح الجندي وشده بوثاق محكم، وبينما راحت محركات الدبابات الصهيونية تهدر في الجوار القريب، وربما على مرمى النظر وحسب. ههنا تنتهي الرواية وكل من النقيضين ينظر الى خصمه شزراً.

فالصراع مفتوح، والنقائض لا ينفك أحدهما عن الآخر بتاتاً.

ماذا يمكن أن يحدث لو أن غسان لم يتوقف عن السرد عند هذه البرهة المحيّرة التي لا تكذب على الواقع؟ لقد خرج حامد يبحث عن الأم، رمز النقاء في عالم مدنس، خرج من زمان مدنس، ولكن دربه الى النقي لا محيد لها عن اختراق مكان مدنس. إن هذا البحث عن النقاء عبر الدنس هو اكبر عنصر بين عناصر التراجيديا النموذجية. ولو تقدم حامد مسيرة بضع دقائق لواجه حتفه، ولوقعنا في السقطة التراجيدية. بيد أن مثل هذه الخاتمة تعاكس الواقع الفلسطيني الناهض عام ١٩٦٦. ولهذا ينبغي لجم السرد عند برهة تسبق السقوط التراجيدي مباشرة. وذلك هو بالضبط ما فعله غسان.

ثمة ضرب من التشابه بين هذه النهاية ونهاية «رجال في الشمس». فكما ينتهي أولئك الرجال محاصرين في خزان ينتهي حامد محاصراً بين مدرعات الصهاينة. وكذلك تنتهي مسرحية «الباب» وقد كتبها غسان عام ١٩٦٤، أي قبل «ما تبقى لكم» بعامين، وبعد «رجال في الشمس» بعام أو عامين، تنتهي وقد حوصر بطلها في غرفة صغيرة يتغلق عليه بابها ليواجه مصيره النهائي. ويبدو لي ان صورة التغلق والحصار في أدب غسان تحتاج الى دراسة خاصة.

في «القبعة والنبي» (نيسان ١٩٦٧)، بل في المسرحيات الثلاث التي يحتويها المجلد الثالث من الأعمال الكاملة، نجد غسان يتمحور حول موضوعة التضاد، أو تواجه النقائض. وفي المسرحيات الثلاث تسود مثنوية كلية واحدة، إنها مثنوية الحياة والموت. وفي الحق أن غسان في معظم ما كتب تراه دوماً يتهجس للموت ودوماً ينافح عن رعشة الحياة. بيد أنه لا يكف عن صدم الحياة بالموت في تواجه مرير، أو قل إنه لا يكف عن التنقيب عن الموت في قلب الحياة نفسها، حتى لكأن سؤاله الدائم هو هذا: أحياة تلك التي نحيا أم موت مموه بقشرة حياة؟ وان هذا التنقيب لا يظهر في أي عمل من أعمال غسان مثلما يظهر في «القبعة والنبي»، بحيث تكاد هذه المسرحية ان تكون

تنفيذاً لكلمة سقراط الشهيرة: «إن حياة لا تفحص لهي حياة لا تستحق ان تعاش». والذي يود غسان اكتشافه عبر هذا التفحص هو ان معظم الأحياء أموات في الحياة، أو جثث تتحرك.

ههنا يكشف النقاب عمن يحيا الحياة وعمن يموت الحياة. فالشيء، وهو بطل من ابطال المسرحية، لا يتألم ولا يموت، ولهذا فان المتهم يتهمه بانه تعيس، وبان قومه تعساء، ما داموا لا يعرفون الألم ولا الموت، إذ لا يعرف السعادة الا من يعرف الألم ويرعش تجاه الموت.

أما القاضيان فميتان كذلك. وهما ضيقا المساحة مركوسان في المحدودية على تخوم الصفر. فهما لا يعرفان «تلك الغيبوبة الراجفة كيف تهطل في العروق»، وهما يجهلان «لحظة الذروة في اللذة، لانها مزيج من الألم والسعادة». ثم «الأطفال.. أنت لا تعرف هذه السعادة أيضاً، فكيف تريد ان نتفاهم؟» لا مراء فيه انه شبه ميت ذاك الذي لا يعرف الذرى أكانت ذرى اللذة أم ذرى الألم.

أهم ما في أمر هذه المسرحيات انها لا يمكن بتاتاً ان تحشر في زمرة الأدب التراجيدي، بيد أن الأولى والثانية بوجه خاص، أقصد «الباب» و «القبعة والنبي»، تختزنان الكثير من العناصر التراجيدية. فبطل «الباب» يوشك أن يكون بطلاً تراجيدياً، لا بالخاتمة وحسب، بل كذلك في هذا التحدي الجبار لقوة الضرورة، ممثلة بالوثن «هيا». ثم إن تفحص الحياة في «القبعة والنبي» هو ضرب من التراجيدية، أو عنصر بارز من عناصرها، وهل سقط أوديب أو هملت الا لانهما ينقبان عن الحقيقة في مظانها المستورة؟

ثم ماذا عن اللغة؟

تختلف «ما تبقى لكم» عن «رجال في الشمس» اختلافاً ماهوياً، فشخصيات «رجال في الشمس» أخذت من واقع مباشر، فوري ويومي،

واقع تتحكم به مثنوية الخبث والسذاجة، مثنوية ياجو وعطيل، الى حد ما، ولكن ليس تماماً. لهذا، كان لا بد من ان ينعكس طبع الموضوع على طبع اللغـة. فاللغة في «رجال في الشمس» لغة المغبونين التي لا تنم عن كبرياء الأعـماق وعـظمـة العـالم الجواني. انها لغة نهارية بسيطة وهينة كالموسيقى الشعبية. فالمناخ برمته مناخ يوم صاف، لا اعصار فيه ولا صواعق. فحتى **موت الضحايا يتم بصمت، يتم دونما اية دقة على أي شيء. والفكرة برمتها** بسيطة لا تتعدى إصدار الادانة على المغبونين. وهذه البساطة في الفكرة قد تحكمت باللغة فبسطتها.

ويختلف الأمر جذريا في «ما تبقى لكم»، فالأبطال ذكريات، أو حتى رعشـات، فهم ينبعـون من البعيد والعميق. انهم مشـاعـر جوانية ورموز نفسانية أكثر مما هم وقائع أو كائنات عيانية فعلية تعاش وتمارس في صلب المعاش. ولهذا، أو حصرا بسبب من رمزية المناخ العام للرواية، كانت اللغة لغة رعش تتسلح بالروح الأسطوري، أو بمذاق الليل، وتندلق أو تتفور من النائي والعميق، من قصاء الذكريات التي غادرت الى الأبد. وبسبب من هذه الليلية استطاعت اللغة ان تستحضر مناخاً يشبه ان يكون مناخ الأفياء الـزوبعية المأهولة بنوع من همس ينبجس من اللامكان، لا لشيء الا لانه يجيء من روح أسـطوري يرفض التشكـل، ولكنـه لا يرفض تزويد اللغة بدسمها النفيس، فجعل دوره معاونة الأشكال على طهو مذاقها الخاص، حتى لكأنه الملح الصانع لنكهة الوليمة كلها.

إن دراسة لغوية ما لهذه الرواية الموفقة، أعني «ما تبقى لكم»، سوف تمتلك ان تكتشف ينابيعها الأسطورية الرمزية الراعشة، والأهم من ذلك انها تمتلك -عبر تأويل الرموز واستبار فحاويها المستورية العميقة- ان تكشف عن الروح الفلسطيني في صمته، أو قاعه السري المتغور في الظلمات، وبالتالي قد تتمكن طاقة الحدس الماسية أن تتعرف على المصير الفلسطيني نفسه من خلال

نص أدبي كاشف، وإنني بالضبط أعني ما أقول. فكما يمكن أن تعتبر رواية «الأخوة كارمازوف» رواية روسيا، والتعبير الأمثل عن صوامت الروح الروسي وفحاويه الضبابية والرعشية، كذلك يمكن أن تعتبر «ما تبقى لكم» رواية فلسطين، والاستحضار الرمزي الأرقى (حتى الآن) لروح الفلسطينيين أو لسريرة النمط الفلسطيني.

فاللغة في هذه الرواية، وكذلك الأشياء، كثافات تطهو النفس اسرارها داخل ثناياها. واللغة عالم محموم يشبه البحران. وينطوي على مكظومات لا تشف الا عن يأسها، على الرغم من أن الشخصيات تمارس الفعل ورد الفعل. فليس صدفة أن الجميع يتحركون في مساحة الحصار، وحتى حامد الذي اتخذ قرار الذهاب الى البعيد سرعان ما يرتطم بجدران الحصار. ولو تحرك بضع خطوات أخرى لسقط في الهاوية التراجيدية، الشيء الذي اجتنبه غسان عن سابق عمد وتصميم لكي لا يؤبد اليأس. فلقد آثر ان يحبس بطله على هذا النحو لكي لا يبخر مساحة الانتظار الشديدة الضيق.

ثمة دوما، في القول، وفي كل شيء على الاطلاق، أمر مسكوت عنه، أمر أحيل (أو أحاله الجميع بمواطأة صامتة تنجزها السرائر) على الصمت عن سابق عمد وتصميم، ربما عن وعي، وربما عن غير وعي. وإن من أهم وظائف التفكير ان يميط اللثام عن الماهو مسكوت عنه بتدبير **مسبق، ثم** اكتشاف العلة التي أدت باللحظة إلى التكتم عن الماهو مسكوت عنه، أو النية التي أنجبت بالسكوت، او بالتحفظ المموه، وتلكم واحدة من أجل وظائف النقد الأدبي، لأن النقد الأدبي معني كليا باكتشاف مصبات الحنين.

والآن، لعل من الواضح ان غسان قد كان يتطور تدريجيا صوب برهة تنتج النص التراجيدي، ولكن موته المبكر، وكذلك عدم تفرغه للكتابة الأدبية، قد منعته من البلوغ الى ذلك الطور اللازم لاعطاء النثر الفلسطيني سمة العالمية، او الإنتشار في الأقاليم والعصور. وأياً ما كان جوهر الأمر، فان

مؤلفات غسان مكظوظة بالعناصر التراجيدية الاصيلة القادرة على ملامسة الكونية .

والحقيقة ان مهمة الكاتب الفلسطيني في هذا المضمار النازع الى الاندراج في السياق العالمي للأدب هي مهمة شديدة العسر والمشقة . فبينما ينبع النص التراجيدي من حاضر أبدي ، حاضر كان ويكون وسوف يكون ، إذ الكاتب التراجيدي حليف الاوجاع الازلية ، فان النص الفلسطيني مجبور على ان ينبع من ماض حاضر ، ماض يحضر على الدوام حتى لكأنه البارحة التي لا تبارح . وثمة فرق مهيب بين ماض يحضر وبين حاضر يتسرمد ، إذ الاول نسبي والثاني مطلق . فخلاصة مهمة الكاتب الفلسطيني ان يجعل ما يخص شعباً بعينه شيئاً يخص البشرية جمعاء ، اي ان على الفلسطينيين ان يفلسفوا العالم ، او ان يحيلوا النسبي الى مطلق ، وذلكم شيء يشبه استحلاب المستحيل في هذا الزمن الجائف . وعلى اية حال ، فان مثل هذا الأمر يصمد له الأساطين ، او دهاقنة الكتابة الكبار .

والمفارقة ههنا تتلخص في اننا نحيا في زمن بغير كبرياء ، بل حتى في زمن لا يطمح في العظمة ولا يشتهيها . وحين يكف الزمان عن اشتهاء الكبرياء ، عن التوحم على الماجد والخالد ، فان ولادة أي نص أدبي يستحق الإندراج في المساق العالمي للأدب ، سوف يكون ضرباً من المستحيل ، لان كل ولادة مشروطة بوحام يسبقها ويمهد لمجيئها الحي .

ما من كاتب الا وهو يكتب ابتداء من إرادة عصره ومن طموحات دائرته التاريخية . ولقد كتب غسان في زمن عربي طموحه أن يمزق إسرائيل إرباً إرباً وأن يقذف بأشلائها في وجه الغرب .

إما اليوم فإن كُوَيْتِبَ عصرنا يتنفس في مناخات معسكر داود ، ويتغذى بمعطيات زمن لا يشتهي العظمة ولا يشجع عليها ، أية عظمة ، مهما يك

صنفها. أما على مستوى الكتابة، فان عصرنا لا يطمح بأكثر من النص الصحفي السريع الصغير الذي لا يتعدى حجم السندوشه، أو علبة البيرة، أو المنزل المسبق الصنع. إنه زمن التعليب، أو تقليص الأشياء الى حجوم العلب. أما النصوص المدسومة والكونية المساحة فلا تهم عصرنا من قريب أو من بعيد.

وعلى أية حال، فلئن لم تخرج الكتابة الفلسطينية من طور التقلص هذا، فإن الفلسطينيين سوف لن يملكوا شكسبيرهم الخاص في أي يوم من الأيام.

H.B / 13-7